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

Fulvio Torres Flores

DA DEPRESSÃO ÀS RAÍZES DO MACARTISMO:
representação de questões sócio-históricas em
American blues, de Tennessee Williams

[Versão corrigida]

São Paulo
2013

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

Fulvio Torres Flores

DA DEPRESSÃO ÀS RAÍZES DO MACARTISMO:
representação de questões sócio-históricas em
American blues, de Tennessee Williams

[Versão corrigida]

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti

São Paulo
2013

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

Flores, Fulvio Torres
F634d Da Depressão às raízes do macartismo: representação
de questões sócio-históricas em "American blues", de
Tennessee Williams / Fulvio Torres Flores ;
Orientadora Maria Sílvia Betti. - São Paulo, 2013.
323 f.

Tese (Doutorado) - 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. Dramaturgia. 2. Estados Unidos. 3. Tennessee
Williams. I. Betti, Maria Sílvia. II. Título

FULVIO TORRES FLORES

**DA DEPRESSÃO ÀS RAÍZES DO MACARTISMO:
representação de questões sócio-históricas em
American blues, de Tennessee Williams**

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

COMISSÃO JULGADORA (Banca Examinadora)

Presidente

Profa. Dra. Maria Sílvia Betti

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

Titulares

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra

Centro de Comunicações e Artes – Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (membro externo)

Departamento de Letras e Artes – Centro de Educação
Universidade Estadual da Paraíba

Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari Defina

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

Profa. Dra. Lara Biasoli Moler (membro externo)

Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo [Estágio de pós-doutoramento]

Parecer da Comissão Julgadora: “A banca ressalta que se trata de um trabalho de excelente nível e de uma importante contribuição para os estudos da crítica de teatro norte-americano e dramaturgia, bem como levanta aspectos novos e instigantes acerca da obra de Tennessee Williams. Considerando o exposto, a banca recomenda a publicação do trabalho.” (Transcrito *ipsis litteris* do Relatório de Defesa da Comissão de Pós-Graduação-FFLCH-USP. A defesa foi realizada no dia 8 de março de 2013, na Sala de Defesas nº. 116, Prédio da Administração da FFLCH-USP).

Aos meus pais e ao Nelson, por tudo.

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora de agradecer a inúmeras pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho:

À Prof^a. Dr^a. Maria Silvia Betti, pela orientação permanente e segura, e pela confiança que depositou em mim ao me aceitar como orientando de doutorado, completando assim um ciclo de dez anos desde minha primeira disciplina cursada ainda como aluno especial da pós-graduação.

À Prof^a. Dr^a. Glória Carneiro do Amaral e ao Prof. Dr. Marco Antonio Guerra, pela participação na banca de qualificação com preciosas sugestões para a tese.

Ao Prof. Dr. Diógenes Maciel e Prof. Dr. Marco Antonio Guerra, à Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise Senoi Ilari Defina e Prof^a. Dr^a. Lara Moler pela arguição profunda na banca de defesa e pelas sugestões oferecidas.

Aos meus pais, Antonia e Roque, pelo imprescindível incentivo à minha trajetória, e à minha madrinha, Irany, pelo alegre estímulo de sempre.

Ao meu tio Cesar Stefano Torres, por ser meu primeiro exemplo de universitário na família e pelas inúmeras vezes que me trouxe livros dos Estados Unidos.

Aos meus sobrinhos Rafael, com dois anos quando iniciei o doutorado, Laura e Théo, que nasceram durante a pesquisa, pelo riso e pela alegria que a presença deles me traz.

À amiga Hosana dos Santos Silva, que se dispôs a ler as peças e meus escritos, contribuindo com excelentes sugestões, além da inestimável colaboração com a revisão.

Às amigas Graziela Maria Lisboa Pinheiro, Flavia Pedrosa Vasconcelos, Sirlei Santos Dudalski e Gisele Giandoni Wolkoff, e ao amigo Lajosy Silva, pelas conversas sobre literatura e arte.

Aos amigos Timothy Boullion e Dan McLean, pela fraternal assessoria em desvendar alguns mistérios da língua inglesa.

À atriz e cantora Ana Toledo, por ceder a sua tradução do poema *How grimly do petunias look*.

À Edite Mendez Pi, funcionária do DLM – Pós-Graduação, pelas informações prestadas em relação às burocracias institucionais.

Por último, mas não menos importante, ao Nelson, pela compreensão sobre as ausências, pelo apoio e companheirismo. Enfim, por tudo.

RESUMO

FLORES, F. T. **Da Depressão às raízes do macartismo:** representação de questões sócio-históricas em *American blues*, de Tennessee Williams. 2013. 323f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A proposta desta tese é analisar a representação de questões sócio-históricas em *American blues*, de Tennessee Williams, coletânea de cinco peças curtas escritas durante as décadas de 1930 e 1940 e reunidas para publicação em 1948. Cada uma delas é de vital importância para a compreensão da sociedade norte-americana desse período. Considerando que o *blues* expressa o *pathos* e as condições de vida da classe trabalhadora e dos excluídos das relações de produção, afirma-se que as peças *Moony's kid don't cry*, *The dark room* e *The long stay cut short, or The unsatisfactory supper* figuram os efeitos causados sobre essa larga camada da população nos anos da Depressão Econômica. *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy* parodia o impacto da sufocante ideologia do *American way of life* sobre a classe média e o desinteresse dessa pelos principais acontecimentos durante a II Guerra Mundial. Por fim, *Ten blocks on the Camino Real – a fantasy* alegoriza a sociedade capitalista do pós-guerra e o nascedouro da era macartista. Por meio de um sucinto levantamento das peças escritas por Tennessee Williams até a publicação da coletânea é possível extrair elementos que permitem evidenciar a constituição e organicidade de *American blues*.

Palavras-chave: *American blues*; Peças em um ato; Representação sócio-histórica; Tennessee Williams; Teatro Norte-Americano.

ABSTRACT

FLORES, F. T. **From the Great Depression to the roots of McCarthyism:** representation of socio-historical issues in *American blues*, by Tennessee Williams. 2013. 323p. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The purpose of this thesis is to analyze the representation of socio-historical issues in *American blues*, by Tennessee Williams, a collection of five short plays written during the 1930s and 1940s and grouped for publication in 1948. Each one is vitally important to the understanding of the American society of that period. Taking into consideration that the blues express the pathos and the living conditions of the working class and those excluded from the relations of production, we assert that the plays *Moony's kid don't cry*, *The dark room* and *The long stay cut short, or The unsatisfactory supper* represent the effects of the Great Depression on this broad population group. *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy* parodies the impact of the *American way of life* ideology on the middle class as well as this class's indifference concerning the major events of World War II. Finally, *Ten Blocks on the Camino Real – a fantasy* allegorizes postwar capitalist society and the roots of the McCarthy era. Through a brief survey of the plays written by Tennessee Williams until the publication of the collection it is possible to draw elements that evidence the constitution and organicity of *American blues*.

Keywords: *American blues*; One-act plays; Socio-historical representation; Tennessee Williams; North-American Theater.

NOTAS SOBRE A FORMATAÇÃO DO TRABALHO

Esta tese segue em sua quase totalidade os princípios para elaboração de trabalhos acadêmicos da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) sistematizados no documento *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso Parte I (ABNT)*, de 2009, e complementados pela NBR 14724, de 2011. São dois os aspectos não seguidos: o primeiro é o que se refere ao espaçamento dos elementos textuais e pós-textuais. A norma determina que deve ser usado espaçamento 1,5 entre as linhas, mas privilegiou-se o uso do espaçamento 2,0, uma vez que o espaçamento maior facilita a leitura e permite aos arguidores da banca fazerem anotações entre as linhas. O espaçamento 2,0 é dado como possibilidade nas *Instruções para Depósito de Dissertações e Teses na FFLCH – USP*, constantes no *website* da FFLCH (<<http://www.pos.fflch.usp.br/node/97>>.) Por conseguinte, a indicação de que deve haver dois espaços de 1,5 linha entre o final de uma subseção e o início de outra foi alterado para apenas um espaço duplo, o que é suficiente para marcar visualmente a mudança entre elas. O segundo se refere ao uso de “apud”, que segundo as *Diretrizes* acima mencionadas, deve ser usado em citação de citação. No caso desta tese, há alguns livros com obras de Tennessee Williams que tiveram prefácios, posfácios, comentários, notas etc. escritos por estudiosos e artistas. As *Diretrizes* não mencionam a forma correta de citação nesses casos. Os escritos desses autores não podem ser considerados citação de citação, afinal não é Williams quem está citando-os, ao contrário, são eles que estão escrevendo sobre a obra do autor. Dessa forma, optou-se por deixar “apud” apenas para citação de citação, como recomendado no documento, e adotou-se o “in” para se referir a esses casos.

A NBR 14724 recomenda que os elementos textuais e pós-textuais sejam digitados no anverso e verso das folhas. Como se trata de uma recomendação, preferiu-se não segui-la, uma vez que no próprio *website* da FFLCH, anteriormente mencionado, recomenda-se evitar a encadernação em anverso e verso porque dificulta a leitura e as anotações da banca.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 PANORAMA BIOGRÁFICO	12
1.2 AS VÁRIAS COLETÂNEAS <i>AMERICAN BLUES</i>	22
1.3 O <i>BLUES</i> EM <i>AMERICAN BLUES</i>	28
1.4 JUSTIFICATIVA	30
1.5 HIPÓTESE E CONSTITUIÇÃO DA TESE	32
2 <i>MOONY'S KID DON'T CRY</i>	35
2.1 TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO	36
2.2 ESPAÇO	40
2.3 PERSONAGENS	43
2.4 DIÁLOGOS	46
2.4.1 A PRESENÇA DA LOUCURA	49
2.4.2 FALAS POÉTICAS E OUTRAS NEM TANTO	53
2.5 IDEOLOGIAS	54
2.6 SUPOSTOS PROTÓTIPOS	57
2.7 JUNTOS PARA SEMPRE?	62
3 <i>THE DARK ROOM</i>	65
3.1 TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO	67
3.2 ESPAÇO	69
3.3 PERSONAGENS	71
3.4 DIÁLOGOS	73
3.4.1 O JOGO DIALÓGICO	74
3.4.2 DEPRESSÃO MENTAL E RESPONSABILIDADE	80
3.4.3 RUBRICAS REVELADORAS	82
3.5 A VIDA ESCURA	85

4	<i>THE LONG STAY CUT SHORT, OR THE UNSATISFACTORY SUPPER</i>	88
4.1	TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO	91
4.2	ESPAÇO	93
4.3	PERSONAGENS	97
4.4	DIÁLOGOS	98
4.4.1	UM FARDO ONEROSO	99
4.4.2	CÂNTICO CRISTÃO E FALÁCIA CAPITALISTA	102
4.4.3	ROSAS MALQUISTAS	107
4.5	ROSAS AO VENTO	110
5	<i>THE CASE OF THE CRUSHED PETUNIAS – A LYRICAL FANTASY</i>	112
5.1	TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO	117
5.2	ESPAÇO	122
5.3	PERSONAGENS	125
5.4	DIÁLOGOS	131
5.4.1	CARACTERÍSTICAS LINGUÍSTICAS E FALAS POÉTICAS	131
5.4.2	O POEMA	135
5.4.3	ESTRATÉGIAS DIALÓGICAS	138
5.5	<i>THERE’S NO PLACE LIKE HOME?</i>	146
6	<i>TEN BLOCKS ON THE CAMINO REAL – A FANTASY</i>	150
6.1	ESTAÇÕES E SONHO	156
6.2	ESPAÇO	160
6.3	TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO	164
6.4	PERSONAGENS	167
6.4.1	LEITURAS PARA CRIAÇÃO	168
6.4.2	<i>HOMO FICTUS</i> ADAPTADOS E ORIGINAIS	171
6.5	DIÁLOGOS	178
6.5.1	ALIENAÇÃO HISTÓRICA	178

6.5.2 O PÓS-GUERRA E AS RAÍZES DO MACARTISMO	183
6.5.3 CAPITALISMO E FASCISMO	189
6.5.4 ROMÂNTICOS ENCURRALADOS	192
6.6 RECURSOS MUSICAIS, VISUAIS E NARRATIVOS	198
6.6.1 RECURSOS MUSICAIS	201
6.6.2 RECURSOS VISUAIS	204
6.6.3 RECURSOS NARRATIVOS	208
6.7 RASCUNHOS PARA UMA CONCLUSÃO	211
7 A COLETÂNEA <i>AMERICAN BLUES</i>	214
7.1 DAS MUITAS VERSÕES À VERSÃO FINAL	214
7.2 <i>AMERICAN BLUES</i> E A PRODUÇÃO DO PERÍODO 1930-1948	216
7.2.1 PEÇAS CONTEXTUALIZADAS NA DEPRESSÃO	217
7.2.2 AS “FANTASIAS”	231
7.3 O SUL COMO MATÉRIA REPRESENTADA	235
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	243
APÊNDICE A – PANORAMA CRONOLÓGICO DA PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA DE TENNESSEE WILLIAMS (1930-1948)	253
APÊNDICE B – ORDEM CRONOLÓGICA DAS OBRAS DE TENNESSEE WILLIAMS	287
ANEXO A – ICONOGRAFIA E TEXTOS CITADOS	309
ANEXO B – CÓPIA DE <i>AMERICAN BLUES</i> [SEGUE NUMERAÇÃO PRÓPRIA]	
[O ANEXO B ESTÁ DISPONÍVEL APENAS NA VERSÃO IMPRESSA – INTERESSADOS EM LER A COLETÂNEA QUEIRAM, POR FAVOR, ESCREVER PARA O AUTOR DA TESE.	
E-MAIL: FULVIOTF@UOL.COM.BR]	

1 INTRODUÇÃO

*Tennessee é um dramaturgo da mesma forma
que um leão é um leão:
ele é o que é e ponto final.¹*

Elia Kazan

Esta seção está subdividida nas seguintes partes: 1.1, panorama biográfico e da obra do autor; 1.2, explicação sobre as diversas possibilidades de coletâneas intituladas *American blues* (*Blues americano*) e a razão da escolha da versão publicada; 1.3, uma breve análise sobre a relação do gênero musical *blues* na coletânea; 1.4, a justificativa para o estudo da coletânea; 1.5, apresentação da hipótese e das seções que constituem a tese.

1.1 PANORAMA BIOGRÁFICO

Nascido Thomas Lanier Williams III na cidade de Columbus, estado do Mississípi, nos Estados Unidos da América, aos 26 dias de março de 1911, Tennessee Williams é o autor de uma contundente e prolífica² obra composta de mais de 70 peças em um ato, 30 peças longas, 50 contos, além de alguns volumes de poesia, romances, roteiros de cinema, ensaios e artigos sobre teatro e literatura. Ele começou a escrever precocemente, ainda nos tempos de escola, e nunca mais parou.

Segundo filho do casal Edwina e Cornelius Williams, Tennessee Williams (Tom) e seus irmãos, Rose Isabel, a mais velha, e Walter Dakin, o caçula, foram tutelados pela mãe nas ausências do pai, Cornelius, homem frio e distante, que trabalhou anos como caixeiro-

¹ “Tennessee Williams is a playwright. In the same way a lion is a lion, he is nothing but.” Fala inicial de Elia Kazan no documentário *Orpheus of the American stage* (1994). Direção: Merrill Brockway.

² A prolificidade do autor pode ser constatada no *Apêndice B*, cujo conteúdo será explicado na subseção 1.5.

viajante e mantinha frequentes hábitos etílicos. O avô materno, Dakin, era pastor da igreja episcopal, com forte presença no Sul dos Estados Unidos, e supriu em grande parte a figura paterna, não deixando faltarem agrados às crianças na casa paroquial em que viviam com a avó materna Rose, mesmo sob modestas condições. De Columbus, mudaram-se para Nashville, no estado do Tennessee, em 1913, e em 1915 voltaram ao Mississípi para morar em Clarksdale. Em 1916, aos cinco anos, Tom teve uma difteria que quase o matou e, além de afetar seus olhos, o deixou paralisado por quase um ano, o que definitivamente fez com que se tornasse uma criança introvertida. Em 1918, Edwina e Tom seguem para St. Louis, no meio-oeste americano, onde seu pai ocupa um posto de gerência em uma fábrica de sapatos. Rose é deixada com os avós maternos em Clarksdale, escapando assim do difícil temperamento do pai, que não se adaptava à vida regrada exigida de um gerente, o que era compensado por jogatina e bebedeira.

O temperamento descontente do pai fazia que se referisse a Tom como “sissy”³ e “Miss Nancy” (Srta. Nancy), o que assustava os filhos (Rose já estava com eles nessa época). Em 1919, nasce Walter Dakin Williams, e Tom é mandado de volta a Clarksdale por não ter se adaptado bem a St. Louis. Permanece com os avós por um ano, retornando a St. Louis em 1920. Ganha uma máquina de escrever da mãe e começa a dar vida a seus primeiros poemas e historietas. Recebe prêmios na escola e consegue publicar seus escritos em jornais e revistas locais. Em 1928, viaja com o amado avô em uma turnê paroquial pela Europa, mas antes fazem uma parada em Nova York, onde assiste ao seu primeiro espetáculo na Broadway, lugar que quase duas décadas depois viria a consagrá-lo. Conclui o ensino médio em 1929 e se matricula na Universidade de Missouri para estudar jornalismo (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 4-5).

³ Termo pejorativo para homossexuais, que pode ser traduzido como “bichinha”.

Durante o curso de jornalismo, ele escreve sua primeira peça, *Beauty is the word* (*Beleza é a palavra*), e acaba se concentrando em outros escritos, se tornando um aluno abaixo da média na universidade, o que faz com que seu pai o obrigue a abandoná-la e a ir trabalhar na mesma fábrica de sapatos que gerencia. Em 1935, ele sofre um colapso nervoso e vai passar uma temporada com os avós, em Memphis. Lá escreve outra peça em um ato, *Cairo! Shanghai! Bombay!* (*Cairo! Xangai! Bombaim!*) e vê pela primeira vez seu trabalho ser encenado.

A essa altura Williams já desejava fortemente se tornar um profissional de teatro e direcionou muitos esforços para isso. Matriculou-se na Universidade de Washington, em St. Louis, desta vez para estudar dramaturgia, mas concluiu sua graduação na Universidade de Iowa, em Iowa City. Em 1936, vê algumas de suas peças serem encenadas por grupos amadores e profissionais, como *Headlines* (*Manchetes*) e *The magic tower* (*A torre mágica*), peças em um ato, e *Candles to the sun* (*Velas ao sol*), sua primeira peça longa (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 6-7).

Na Universidade de Iowa, Williams escreveu as peças *Spring storm* (*Tempestade primaveril*) e *Not about nightingales* (*Não sobre rouxinóis*) sob a tutela do professor Edward Charles Mabie. Embora ele fizesse duras críticas a seus escritos e, assim como seu pai, se referisse ao jovem como “sissy”, Williams o admirava por sua intelectualidade e suas contribuições para o Federal Theatre Project, do qual era diretor regional. Ao graduar-se em 1938, Williams procurou por uma posição no Federal Writers' Project, projeto que, assim como aquele dirigido por Mabie, fazia parte da Works Progress Administration⁴. Não

⁴ A Work Projects Administration (Administração de Projetos de Trabalho) elaborou cinco projetos destinados a combater a enorme crise pela qual passavam os artistas devido à Depressão Econômica: Federal Writers' Project (Projeto Federal para Escritores), Historical Records Survey (Pesquisa de Arquivos Históricos), Federal Theatre Project (Projeto Federal para o Teatro), Federal Music Project (Projeto Federal para a Música) e Federal Art Project (Projeto Federal para a Arte). O Federal Writers' Project produziu, nesse período, guias de informações sobre os estados americanos, além de compilações com estudos de história oral e etnografia, livros para crianças, entre outros tantos trabalhos desenvolvidos pelos autores contratados.

conseguiu uma posição em Chicago e rumou para Nova Orleans, onde também não teve êxito (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 7).

Nova Orleans proporciona a Williams uma virada em vários aspectos de sua vida. Nessa cidade, ele experimentou um novo nível de liberdade social, sexual e artística, afinal estava afastado do ambiente de sua família em St. Louis, podendo explorar tudo que o French Quarter, bairro boêmio e que reunia artistas de vários gêneros, tinha a oferecer (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 8). Como afirma Maria Sílvia Betti (in WILLIAMS, 2011a, p. 339-340), a mudança para a cidade causou uma importante repercussão em seus trabalhos:

A vida na decadente pensão localizada no número 722 da Rua Toulouse, onde se instalou, viria a inspirar a ele não apenas o ambiente social e humano de peças como *A dama da loção antipiolho* (1941) e *Vieux Carré* (1977), mas toda uma galeria de personagens características: boêmios sonhadores e inadaptados, senhorias insensíveis a qualquer outra coisa que não o recebimento do que lhes é devido, mulheres que se prostituem para sobreviver – mas adornam fantasiosamente seu passado ou suas perspectivas incertas de futuro –, artistas idealizadores de um improvável sucesso artístico, homossexuais assumidos ou latentes.

Tendo visto algumas de suas peças encenadas e nutrindo o desejo de se tornar um escritor profissional, em 1939, Williams participa de um concurso organizado pelo Group Theatre⁵ e ganha um prêmio especial pelo conjunto de peças intitulado *American blues* (informações sobre esse conjunto serão apresentadas mais à frente, na subseção 1.2). Esse pode ser considerado o início de sua carreira como dramaturgo profissional, pois esse prêmio, mais importante do que os cem dólares que recebeu, fez com que Audrey Wood, à época uma prestigiada agente da Broadway, tomasse conhecimento do jovem autor e passasse a cuidar de sua carreira.

⁵ O Group Theatre foi fundado em 1931 em Nova York por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strassberg e encerrou suas atividades em 1941. A proposta do grupo era encenar peças de importante cunho social e de um ponto de vista político de esquerda, que ganhava força conforme os anos de Depressão se expandiam.

É interessante analisar brevemente a importância do prêmio para a carreira de Williams. Harold Clurman (1975, p. 304), fundador e diretor do Group Theatre, escreve em seu livro *The fervent years*, no qual retrata a trajetória desse grupo teatral, que

O objetivo do Group Theatre era artisticamente e culturalmente profundo [...] era 'combinar um estudo (e prática) do ofício teatral com um conteúdo criativo', ou, dito de outra forma, fazer a produção de peças realmente significar algo na vida dos participantes. A peça não tinha que ter uma 'mensagem' no sentido de um ponto demonstrável, ou 'prático' ou para justificar uma ideologia definida: tinha que efetuar uma união espiritual entre aqueles que interpretavam e os que as viam em termos de suas alegrias, prazeres comuns ou apreensões.^{6 7}

Williams aproveitou a participação no concurso como uma oportunidade de divulgar seu trabalho e, com isso, se aproximar da profissionalização. Clifford Odets era à época o dramaturgo mais importante do Group Theatre e há vários paralelos que podem ser traçados entre eles, como expõe Philip Kolin (in *THE EARLY PLAYS...*, 2011): as peças de Odets eram consideradas pelo então jovem escritor como seu modelo de dramaturgia quando ele era estudante universitário em Iowa e quando ganhou o prêmio; peças de Williams como *Not about nightingales* e *Fugitive kind* (*O tipo fugitivo*) filtravam a dramaturgia de Odets incorporando a estética nascente do jovem autor; Williams ficou conhecido como o “Odets gentil” e foi apresentado a pessoas de seu círculo, como Elia Kazan e Molly Day Thacher, chegando inclusive a namorar a irmã de Odets por um tempo. A assertiva de Kolin reforça o fato de que a aproximação com a estética dramaturgica de Odets e, por consequência, com o Group Theatre, foi o passo inicial que Williams buscava para a concretização do sonho de uma carreira como escritor.

⁶ “The Group Theatre’s purpose was artistically and culturally sound [...] was 'to combine a study (and practice) of theatre craft with a creative content,' or, to put it another way, to make the production of stage plays actually mean something in the lives of participants. The play didn’t have to have a 'message' in the sense of a demonstrable, 'practical' point or to substantiate a defined ideology: it had to effect a spiritual union between those who played it and those who saw it in terms of their common joys, pleasures or misgivings.”

⁷ A fim de evitar a repetição do termo “tradução nossa”, informa-se que quase todas as traduções realizadas e que geram notas de rodapé com o texto original foram feitas pelo autor da tese. As exceções serão identificadas.

É conhecida e bastante propalada a história da mentira que Williams contou para poder participar do concurso: o autor, então com 28 anos, mentiu sobre o ano de seu nascimento para poder se enquadrar na idade máxima permitida aos participantes (25). O fato pode dar a entender que Williams era obcecado pelo sucesso. Sua avidez, no entanto, não deve ser confundida com obsessão. Como afirma Marc Robinson (1994, p. 31):

Quando ele recebeu o prêmio de cem dólares pelas três peças em um ato submetidas ao concurso do The Group Theatre, ele usou o dinheiro não para ir a Nova York, como qualquer dramaturgo ávido por 'vencer' teria feito. Ao contrário, ele e um amigo alugaram bicicletas e viajaram para Tijuana.⁸

Mas não há dúvida de que o sucesso profissional era uma questão importante, e Williams se esmerava na arte dramática. No ano seguinte, participa de um curso ministrado por John Gassner, crítico e historiador de teatro, na The New School for Social Research. Um mês após concluí-lo, sua peça em um ato *The long goodbye* (*O longo adeus*) é encenada em Nova York pelos estudantes do curso. No mesmo ano, estreia *Battle of angels* (*Batalha de anjos*), em Boston, um fracasso de público e crítica que não impediu o autor de continuar escrevendo.

Em 1944 sua peça *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro / À margem da vida*) estreia em Chicago e no ano seguinte é levada para a Broadway, tornando-se sucesso de crítica e público, e rendendo ao autor o agraciamento com o prêmio do New York Drama Critics' Circle. Comumente os escritos do período anterior a *The glass menagerie* são chamados de juvenília ou fase de amadurecimento, e o período que vai de *The glass menagerie* a *The night of the iguana* (*A noite do iguana*) concentra a chamada fase áurea do autor.

O sucesso de *The glass menagerie* marcou o início de sua carreira na Broadway por quase duas décadas, embora nem sempre a crítica tenha aprovado seus trabalhos. O fato é que

⁸ "When he received a \$100 prize for three one-acts submitted to a contest held by The Group Theatre, he used the money not to go to New York, as any playwright eager to 'make it' would have done. Instead, he and a friend rented bicycles and traveled down to Tijuana."

após 1945 outras peças surgiram, como *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo*), em 1947, *Summer and smoke* (*O anjo de pedra*), em 1948, *The rose tattoo* (*A rosa tatuada*), em 1951, *Camino Real* (*Caminho Real*), em 1953, *Cat on a hot tin roof* (*Gata em teto de zinco quente*), em 1955, *Orpheus descending* (*A descida de Orfeu*), em 1957, *Suddenly last summer* (*De repente, no último verão*), em 1958, *Sweet bird of youth* (*Doce pássaro da juventude*), em 1959, *Period of adjustment* (*Período de ajustamento*), em 1960, e *The night of the iguana*, em 1961. Quase todas elas foram adaptadas para o cinema, o que ajudou a popularizar o nome do escritor e torná-lo conhecido do grande público nos Estados Unidos e em tantos outros países, como o Brasil.

O sonho de “conquistar a América” com sua arte dramaturgica havia se realizado, o que de forma alguma significou para o autor um período de plena felicidade. Williams publicou um ensaio intitulado *On a streetcar named success* (*Em um bonde chamado sucesso*) dias antes da estreia de *A streetcar named desire*, no qual faz uma espécie de balanço sobre as mudanças em sua vida após conquistar reconhecimento, fama e dinheiro. Como só alcançou o sucesso aos 34 anos, Williams viveu os tempos da Depressão como dezenas de milhões de outros americanos.

É quase folclórica a história sobre o seu trabalho na fábrica de sapatos em que o pai também atuava. Suas andanças, por hotéis e pensões baratas nesse período, lhe permitiram recriar tais ambientes em inúmeras de suas peças ao longo das décadas. O que o sucesso lhe trouxe no início, conforme ele mesmo afirma no ensaio *On a streetcar named success*, foi a indiferença às pessoas (e, por inferência, às suas condições de vida). Isso não durou mais que alguns meses, até ele se dar conta de que as disparidades sociais continuavam se impondo em seu caminho:

A visão de uma mulher idosa, ofegante e pieira, enquanto arrasta um balde de água pesada por um corredor do hotel para limpar a sujeira de algum hóspede bêbado e abastado, é algo que adoece e pesa sobre o coração e o faz

secar com vergonha por este mundo em que isso não somente é tolerado, mas considerado como prova positiva de que as engrenagens da Democracia estão funcionando como deveriam, sem interferência de cima ou de baixo. Ninguém deveria ter que limpar a sujeira de ninguém neste mundo. É terrivelmente ruim para ambas as partes, mas, provavelmente, pior para quem recebe o serviço.⁹ (WILLIAMS, 2012a)

Ciente de que não podia fugir do sucesso – afinal se esforçou para conquistá-lo – Williams afirma a importância de ter se conscientizado de que a vida sem luta é vazia e que reconhecer a inconsistência do sucesso é saber onde mora o perigo sem sucumbir a ele. O autor conclui que o interesse por questões humanas aliadas à compaixão e a certa dose de convicção moral são os elementos que vão continuar movendo seus escritos.

O sucesso trouxe também uma exposição muito grande a vários setores da sociedade, fazendo com que sua vida pessoal e atuação política fosse vastamente criticada, como aponta Maria Sílvia Betti (in WILLIAMS, 2011a, p. 341):

O país estava então sob um dos seus piores períodos de conservadorismo político e social e em plena era do macarthismo e da 'caça às bruxas', e ele passou a ser o alvo de críticas implacáveis não só por sua orientação sexual, sobre a qual nunca teve reservas, como por ser considerado, pelos setores de esquerda, um autor que não havia aberto mão do sucesso comercial e de uma vida social alienante.

Para além dos Estados Unidos, a homossexualidade de Williams pode ter sido um dos fatores para que ele não recebesse o prêmio Nobel de literatura da academia sueca nos anos 1950. Como afirma Dirk Gindt (2011, p. 159-167), além de seu teatro ser considerado, pela maioria dos membros da Academia, muito populista, controverso e voltado ao sucesso comercial, além de pouco inovativo¹⁰, o clima homofóbico vigente pode ter ajudado a descartá-lo do prêmio, uma vez que além de figurar personagens homossexuais em suas

⁹ “The sight of an ancient woman, gasping and wheezing as she drags a heavy pail of water down a hotel corridor to mop up the mess of some drunken overprivileged guest, is one that sickens and weighs upon the heart and withers it with shame for this world in which it is not only tolerated but regarded as proof positive that the wheels of Democracy are functioning as they should without interference from above or below. Nobody should have to clean up anybody else’s mess in this world. It is terribly bad for both parties, but probably worse for the one receiving the service.”

¹⁰ Gindt (2011, p. 162) explica que os membros da Academia chegaram a essa conclusão porque, embora muitos acadêmicos tenham escrito sobre as inovações do teatro de Williams, as encenações de suas peças de maior sucesso foram executadas de forma realista, o que as fez parecer dramas convencionais. *Camino Real* era a única exceção nesse sentido, mas não foi encenada na Suécia.

peças, ele também era um.

Após *The night of the iguana*, peça que escreveu em 1961, começa o período que a crítica identifica como declínio, alegando que o autor não mais conseguiu manter a qualidade das peças produzidas desde *The glass menagerie*. Annette Saddik (2011, p. 263-265), afirma que nos anos 1960 os críticos ou atacavam a vida pessoal de Williams ou lamentavam o abandono do autor à estrutura aristotélica, tomando *A streetcar...* e *The glass menagerie* como modelos dramáticos¹¹. Mesmo tendo sido brutal, como afirma Saddik, a crítica jamais refreou Williams de escrever.

Saddik ainda assegura que muitas das peças escritas no período pós-*The night...* foram a resposta do autor ao clamor dos anos 1940 e 1950 (no qual era considerado o maior dramaturgo do país), que foi transformado em desprezo em relação à sua obra e vida nas décadas posteriores. Betti (in WILLIAMS, 2011a, p. 341) informa que perdas afetivas, como a do avô Dakin e de Frank Merlo, seu companheiro afetivo por 15 anos, agravaram esse quadro, e anos mais tarde ele chegou a ser internado pelo irmão em um hospital psiquiátrico. Apesar de tudo, a resposta do autor, como sempre, foi continuar escrevendo uma obra que até hoje desafia o olhar de leitores e encenadores, pois Williams se interessava cada vez mais em criar novas formas para o seu teatro, o que o levou a experimentar a forma do teatro japonês nô, do teatro do absurdo, da *black comedy*, entre outros. Nesse período Williams retomou com mais força a escrita de peças em um ato, sem abandonar as peças longas.

Em 25 de fevereiro de 1983 o autor faleceu em Nova York. Jornais da época noticiaram a *causa mortis* como decorrente de asfixia por ingestão (acidental) de uma pequena tampa de remédio, o que foi comprovado pelos legistas alguns meses depois e divulgado novamente à imprensa, tendo o *The New York Times* publicado, no dia 14 de agosto

¹¹ Basta uma leitura atenta dessas peças para identificar que elas não seguem o que se consagrou chamar de estrutura aristotélica, isto é, aquela baseada nas unidades de ação, tempo e espaço. Porém, como o critério aristotélico é muitas vezes o que a crítica quer enxergar nas peças, esse tipo de engano acontece com frequência.

do mesmo ano, uma declaração feita pelo mesmo legista, Dr. Elliot M. Gross, na qual ele confirma a asfixia com a tampa como causa, assim como a presença de barbitúricos no organismo, identificados pelo exame químico (DRUGS..., 2012).

Em 15 de fevereiro de 2010, o *New York Post* publicou um pequeno texto desmentindo o fato. Nele, o dramaturgo Larry Myers, amigo de Williams, afirma que a história da tampa é fantasiosa e que Williams morreu por uma aguda intolerância a Seconal, barbitúrico com forte efeito calmante. John Uecker, que encontrou Williams morto em seu quarto (e depois foi acusado por Dakin Williams de tê-lo matado por sufocamento com um travesseiro), afirma que Williams, embora magro e incapaz de ingerir alimentos normalmente, estava lúcido e escrevendo diariamente (TENNESSEE WILLIAMS'S..., 2012).

Scott Kenan, que trabalhava como assistente de Williams à época de sua morte, assegura que a verdadeira causa é desconhecida até hoje. Para ele, não faz sentido Williams ter morrido em decorrência da intolerância a um barbitúrico que havia usado boa parte de sua vida adulta e que nunca havia causado nenhum sintoma. Kenan também diz que Alean Halle, uma estudiosa da obra de Williams, teve acesso a pilhas de documentos e não conseguiu chegar a qualquer conclusão sobre o assunto (KENAN, 2012).

Se a morte do autor ainda é cercada de algum mistério, é inequívoco o legado que ele deixou e sua obra tem sido cada vez mais celebrada nos Estados Unidos. Prova disso é o crescente número de festivais que o homenageiam anualmente: em Nova Orleans, estado da Louisiana, o Tennessee Williams/New Orleans Literary Festival está em sua 27ª. Edição (março/2013); em Clarksdale, Mississípi, cidade em que Williams viveu por anos, o Mississippi Delta Tennessee Williams Festival está em sua 20ª. Edição (outubro/2012); em Columbus, também no Mississípi, onde Williams nasceu, o Tennessee Williams Tribute e Tour of Victorian Homes completa sua 11ª. Edição (setembro/2012); e em Provincetown, estado de

Massachusetts, o Tennessee Williams Theater Festival está em sua 7ª. Edição (setembro/2012)¹². Nesses festivais acontecem a encenação de peças canônicas e não canônicas, leituras dramáticas, palestras com estudiosos de sua obra; escritores falam sobre sua influência e seu legado para o teatro; debates em mesas-redondas com atores e atrizes que interpretaram seus personagens no teatro e no cinema; visitas a lugares importantes na vida e na obra do autor; concursos de poesia, conto e peça em um ato.

1.2 AS VÁRIAS COLETÂNEAS *AMERICAN BLUES*

Thomas Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 272) enumera dois conjuntos de peças intitulados *American blues* e que se encontram no Harry Ransom Humanities and Research Center, na Universidade do Texas, campus de Austin. Na primeira lista constam as peças *American gothic* (*Gótico americano*), *Hello from Bertha* (*Lembranças de Bertha*), *Escape* (*Fuga*), *The fat man's wife* (*A mulher do gordo*), *The big game* (*O jogador*), e também *Moony's kid don't cry* (*O bebê de Moony num chora*), sendo este conjunto provavelmente dos anos de 1937 ou 1938, ainda assinado por "T. L. Williams", quando o autor usava Thomas Lanier Williams, seu nome verdadeiro. Já na segunda lista constam as peças *Moony's kid don't cry*, *Hello from Bertha*, *The long goodbye* (*O longo adeus*), *Summer at the lake* (*Verão no lago*), *Every twenty minutes (a satire)* (*A cada vinte minutos (uma sátira)*), *The fat man's wife*, *The big game*, *In our profession* (*Em nossa profissão*), *Manana es otro dio* (sic) (*Amanhã é outro dia*), *Death in the movies* (*Morte no cinema*) e *American gothic*. Essa última é assinada por "Tennessee Williams" e provavelmente é do final de 1938, época em que ele adotou o pseudônimo artístico.

¹² As edições referidas têm como base a consulta realizada em maio de 2013 aos *websites* dos festivais: <http://www.tennesseewilliams.net/>, <http://www.coahomacc.edu/twilliams/>, http://www.muw.edu/tennesseewilliams/event_news.html e <http://www.twptown.org>, respectivamente.

Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 271) afirma que Williams previa que suas peças em um ato fossem encenadas em conjunto como ciclo temáticos e *American blues* foi o seu projeto mais ambicioso nesse sentido, tendo trabalhado nele de 1937 a 1943. As listas apresentadas por Keith estão arquivadas e isso possibilita ao pesquisador afirmar quais peças pertenciam a cada conjunto. Há, porém, uma grande controvérsia sobre quais peças Williams enviou para o concurso do Group Theatre e que lhe renderam um prêmio especial do júri. Conforme análise de Margaret Bradham Thornton (in WILLIAMS, 2006a, p. 146n251¹³):

Em uma carta datada de 20 de março de 1939 [arquivada no HRC¹⁴], o Group Theatre informou Williams que ele havia ganhado um prêmio especial de cem dólares pelas três primeiras peças em *American blues*. Williams submeteu quatro peças em um ato, muito provavelmente *Moony's kid don't cry*, *The dark room*, *Hello from Bertha* and *The long goodbye* sob o título *American blues*, com duas peças longas, *Not about nightingales* e *Spring storm*. Williams enviou uma terceira peça longa, *Fugitive kind*, mas ela não chegou a tempo de ser avaliada. Eles excluíram a quarta peça em um ato, possivelmente *The long goodbye*, porque era 'inferior em qualidade em relação às outras três, tanto na escrita quanto na validade teatral'.¹⁵

A análise de Thornton é similar à de Nicholas Mischokavis e David Roessel (in WILLIAMS, 2005, p. 221-227) no posfácio “A Note on William's Earlier One-Act Plays” ao seu livro *Mister Paradise and other one-act plays by Tennessee Williams*. Para os dois autores, *Moony's kid don't cry* estava com certeza entre as peças da coletânea, e *The dark room* (*O quarto escuro*) quase que certamente figurava entre elas. Quanto às outras duas

¹³ WILLIAMS, 2006a se refere ao volume *Notebooks* (dados completos nas *Referências bibliográficas*) no qual Margaret Bradham Thornton editou todos os diários de Tennessee Williams desde os anos 1930 até o final da vida do autor. Nas citações desse livro usadas neste tese a página que só contém números via de regra remete a anotações nos diários feitas pelo próprio Williams e as páginas com números seguidos de “n” (nota) ou “nn” (notas) e outros números significam que são páginas com informações fornecidas pela editora Margaret Thornton. Assim, por vezes será encontrada a referência também como THORNTON in WILLIAMS, 2006a.

¹⁴ HRC refere-se ao Harry Ransom Humanities Research Center (Centro de Pesquisa em Humanidades Harry Ransom) da Universidade do Texas em Austin, centro que preserva uma extensa coleção de textos, pinturas e desenhos criados por e sobre Tennessee Williams.

¹⁵ “In a letter dated 20 March 1939 (HRC), the Group Theatre informed Williams that he had won a \$ 100 special prize for the first three sketches in *American Blues*. Williams submitted four one-act plays, most likely *Moony's Kid Don't Cry*, *The Dark Room*, *Hello from Bertha* and *The Long Goodbye* under the title *American Blues*, along with two full-length plays, *Not About Nightingales* and *Spring Storm*. Williams sent a third full-length play, *Fugitive Kind*, but it arrived too late for consideration. They excluded the fourth one-act play, possibly *The Long Goodbye*, because it was ‘inferior in quality to the first three, both in writing and in theatrical validity.’”

elencadas por Thornton, segundo eles, seria improvável, embora não impossível, que fossem diferentes as peças a comporem a coletânea. Isto porque no Harry Ransom Humanities Research Center há listas com outros títulos que poderiam ter feito parte da coletânea *American blues*, entre elas uma lista que inclui o nome de três peças publicadas por Mischokavis e Roessel pela primeira vez em *Mister Paradise...*, a saber: *Summer at the lake*, *The fat man's wife* e *The big game* (MISCHOKAVIS; ROESSEL, 2005, p. 222-223).

Embora Williams tenha ganhado o prêmio especial do júri pelas três primeiras das quatro peças acima mencionadas por Thornton, ele nunca publicou esse conjunto exato de peças sob o título *American blues*. Em seu artigo “American blues”, Neal A. Lester (1998, p. 13) afirma que eram três as peças presentes na coletânea submetida ao concurso do Group Theatre: *Moony's kid don't cry*, *The dark room* e *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy* (*O caso das petúlias pisoteadas – uma fantasia lírica*).

No livro *Critical companion to Tennessee Williams*, as autoras Greta Heintzelman e Alycia Smith-Howard (2005, p. 55; 74; 164) parecem corroborar a informação de Lester, afirmando que *Moony's kid...*, *The dark room* e *The case...* são as peças constituintes de *American blues*.

Porém, na seção *Cronology of life and works* do mesmo livro (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 383), as autoras listam, além das três peças citadas anteriormente, mais uma: *The long stay cut short, or The unsatisfactory supper* (*A longa estada interrompida ou A refeição insatisfatória*) peça que provavelmente só foi escrita em 1942¹⁶.

Felicia Hardison Londré afirma que a coletânea enviada ao concurso era constituída de quatro peças longas e um grupo de peças em um ato. A autora não especifica os nomes, mas na relação cronológica que oferece ao leitor nas páginas iniciais de seu livro *Tennessee*

¹⁶ A seção 4 apresenta mais detalhes sobre esse aspecto.

Williams, podemos listar entre as peças longas *Candles to the sun*, *Spring storm* e *Not about nightingales* (LONDRE, 1979, p. 2-5).

Ainda segundo a cronologia de Londré, as peças em um ato escritas por Williams até o ano do concurso foram: *Beauty is the word*, *Cairo! Shanghai! Bombay!*, *The magic tower*, *Headlines*, *Fugitive kind* e *Me, Vashya!* (Eu, Vashya).

Em seu livro, Londré trata separadamente de várias peças de Williams, entre elas *Moony's kid...*, *The dark room* e *The case...*. A autora nada escreve, nas páginas dedicadas a essas três peças, sobre a possibilidade de elas fazerem parte da coletânea *American blues* de 1939 (LONDRE, 1979, p. 38-41).

Quanto a *The long stay cut short, or The unsatisfactory supper* e a *Ten blocks on the Camino Real* (Dez blocos no Caminho Real), Londré (1979, p. 19) as inclui nas páginas dedicadas a “[...] trabalhos mais importantes que se desenvolveram a partir delas”¹⁷, a saber, o roteiro para o filme *Baby Doll* (*Baby Doll*) e a peça *Camino Real* (*Caminho Real*), respectivamente.

Atendo-se às peças em um ato, que são as de interesse nesta tese, a lista composta por Londré não coincide sequer parcialmente com nenhuma das anteriores. Isso pode se dever ao fato de que Londré publicou seu estudo quando Williams ainda estava vivo, enquanto os outros teóricos o fizeram pelo menos uma década após a sua morte. A consequência para Londré foi não ter tido acesso aos vastos materiais que foram cedidos a universidades e institutos e que certamente propiciaram aos outros estudiosos um olhar mais apurado para a produção e para a cronologia.

Fica claro, a partir das assertivas dos autores acima, que definir com indiscutível exatidão quais peças compuseram a versão de *American blues* vencedora do prêmio especial do Group Theatre não é tarefa fácil nem mesmo para quem tem acesso a arquivos importantes

¹⁷ “[...] more important works that developed from them.”

e especiais para esse tipo de pesquisa, como o HRC, que inclui documentos pessoais e de trabalho do dramaturgo.

Além desses conjuntos intitulados *American blues* e que nunca foram publicados como tal, há ainda uma outra possibilidade: a versão publicada em 1948 pelo Dramatists Play Service Inc., que mantém (provavelmente) apenas duas peças da coletânea original e apresenta três novas.

Mesmo não sendo possível fazer afirmações conclusivas sobre as peças que constituíram a coletânea enviada para o concurso em 1939, é mais provável que *Moony's kid don't cry* e *The dark room* tenham feito parte dela¹⁸. A essas duas foram acrescentadas *Ten blocks on the Camino Real – a fantasy*, *The long stay cut short, or The unsatisfactory supper* e *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy*. Sobre a inclusão dessa última, vale citar a *Publisher's Note (Nota do Editor)* que acompanha a edição de 1948:

Em justiça ao Sr. Williams devemos dizer que a inclusão de *The case of the crushed petunias* neste pequeno livro é o resultado de uma concessão sua. Sempre gostamos dessa charmosa e breve fantasia, mas o Sr. Williams, ao relê-la, inicialmente nos pediu para deixá-la de lado por ser um trabalho precoce e imaturo. [...] *The case of the crushed petunias* tem, a nosso ver, o direito à publicação, e por isso pensamos que valeria a pena persuadir seu autor a nos deixar publicá-la. Temos certeza de que o público concordará conosco.¹⁹

Ao comparar o conteúdo das duas coletâneas – a vencedora do prêmio e a publicada – e com o esclarecimento da *Nota do Editor*, pode-se afirmar que Williams já exercia, desde então, uma prática comum ao longo de toda a sua carreira: a reelaboração e reorganização de seu material dramático. No caso da coletânea publicada em 1948 isso fica evidente por dois motivos. O primeiro é acrescentar a duas peças escritas na década de 1930 (*Moony's*

¹⁸ A subseção 3.2 discute uma rubrica dessa segunda peça que reforça isso.

¹⁹ "In justice to Mr. Williams, we must point out that the inclusion of *The Case of the Crushed Petunias* in this little book is the result of a concession on his part. We have always liked this charming little fantasy, but Mr. Williams, on re-reading it at first, asked us to leave it out on the grounds that it was an early and immature piece. [...] *The Case of the Crushed Petunias* has, we believe, a right to publication, and that is why we thought it worthwhile to persuade its author to let us publish it. We feel confident that the public will agree with us."

kid..., em 1936, e *The dark room*, por volta de 1939) outras duas escritas já na década de 1940 (*The long stay...*, provavelmente de 1942, e *Ten blocks...*, escrita em 1946). Com essa reorganização, Tennessee Williams amplia o significado de “American blues” para além do período de forte influência dos anos da Depressão, estendendo-o para o período da II Guerra Mundial e das raízes do que viria a ser chamado de macartismo, que se desenvolvia cada vez mais fortemente no país na década de 1940.

O segundo é o fato de ele ceder ao pedido do editor e aceitar a inclusão de *The case...*. Essa peça realmente difere das outras escritas por ele no contexto dos anos 1930. Tal concessão, no entanto, contribuiu para expressar o resultado da observação dos acontecimentos sociais que cercavam o autor, experiência à qual ele atribuiu, não por acaso, o nome de um estilo musical que tem muito a dizer sobre tais relações sociais. *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy* é, como será tratado na seção 5, o contraponto necessário a *American blues*, a exceção que confirma a regra ou, em outras palavras, uma chance de utopia em meio a uma realidade massacrante. A concessão de Williams, portanto, não parece ter sido incentivada pelo charme que os editores viram na peça, nem por acreditarem que ela tenha direito de ser conhecida pelo público.

Outra consideração a fazer é que todas as peças do volume do Dramatists Play Service Inc. são peças em um ato, exceto *Ten blocks on the Camino Real*. Como o próprio título dessa peça enuncia, trata-se de dez blocos ou microatos, cada qual apresentando parcial ou total mudança de personagens, além da separação entre eles ser efetuada por música, luz ou outro efeito. Felicia Hardison Londré (1979, p. 118) designa *Ten blocks...* como uma peça de média duração.

Optou-se, assim, pelo estudo da edição publicada em 1948 pelo Dramatists Play Service Inc. por duas razões. A primeira se refere à própria decisão de Tennessee Williams em nomear o conjunto de peças a partir da escolha de duas que já constavam do volume original e

de outras duas que ele incluiu, além de *The case of the crushed petunias*. Pode-se dizer que essa versão de *American blues* é a versão amadurecida pelo próprio autor, que de uma gama vasta de peças curtas escolheu essas cinco. A segunda razão se justifica pelo valor individual e coletivo das peças que compõem a coletânea, o que se pretende demonstrar ao longo da tese.

1.3 O *BLUES* EM *AMERICAN BLUES*

O *blues* aparece no título da coletânea. Esse gênero musical promoveu uma mudança de ritmos e melodias da África e da Europa. Teve origem nas canções de trabalho entoadas pelos escravos e por negros livres nas décadas após a abolição, chegando inclusive aos guetos das grandes cidades. Tinha como principal característica expressar o paradoxo de ser livre oficialmente, mas subjugado pelas condições econômicas e pela discriminação racial (OAKLEY, 1997, p. 9-11; PURDY, 2005, p. 184).

Nas listas do HRC, Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 272) encontrou explicitada uma nota sobre os conjuntos de peças: “*American blues* – Programa de peças em um ato planejadas para se aproximar dramaturgicamente do espírito, da atmosfera e do significado do *blues* americano.”²⁰ Há, porém, quem duvide das relações das peças com o gênero musical, como é o caso de Nicholas Moschovakis (2005):

Esta antologia não sugeria que as peças pudessem ser tematicamente relacionadas umas às outras ou ao *blues* como um gênero musical. Leitores, diretores e atores das peças em the *American blues* bem podem entender seu título como um estado afetivo ou uma ilustração psicológica e não como uma alusão específica ao gênero. O que o sumário datilografado por si revela, e o que críticos não têm reconhecido, é o fato de que a ideia para *American blues* estava outrora especificamente ligada com música na mente de Williams.²¹

²⁰ “*American Blues* – A program of one-act plays designed to approximate in dramaturgy the mood, atmosphere and meaning of American Blues music.”

²¹ “This anthology offered no suggestion that the plays might be thematically related to one another or to the blues as a musical medium. Readers, directors, and performers of the one acts in the published *American Blues* may well take its title to denote an affective state or psychological coloring and not as a specific allusion to the genre. What the typescript tables of contents alone reveal, and what critics have

No entanto, as peças da coletânea publicada tratam diretamente de questões figuradas no gênero musical e que podem ser identificadas nas peças, como a exploração do trabalho (não apenas negro, mas em geral), as condições de vida precárias, a discriminação de classe etc. Talvez a ideia de Moschovakis de que o *blues* só estaria presente na mente de Williams se deva ao fato de as peças não tecerem relações históricas diretas com o gênero – como, por exemplo, retratar negros.

Albert L. Murray, crítico musical e romancista, afirma: “O que o torna [o *blues*] tão rico para mim é que ele é uma forma de afirmar a vida diante da adversidade. Você começa admitindo que a vida está ruim e termina dizendo 'Por que tenho que morrer? Por que não vivo para sempre?'” (BLUESLAND, 1994).

O mesmo raciocínio está expresso no famoso ensaio *Richard Wright's Blues*, do escritor e acadêmico Ralph Ellison (2012), no qual ele afirma que

O *blues* é um impulso para manter os detalhes dolorosos e episódios de uma experiência brutal vivos na consciência, cutucá-los e transcendê-los, não pelo consolo da filosofia, mas extraíndo dele um lirismo quase trágico e quase cômico. Como forma, o *blues* é uma crônica autobiográfica de catástrofe pessoal expressa liricamente.²²

Assim, o *blues* está materialmente representado na coletânea por meio da atitude que os personagens tomam frente a seus problemas, permanecendo onde estão, preservando a fragilíssima integridade moral e psicológica daqueles que são mais frágeis, rompendo as amarras com uma sociedade opressora ou mesmo se entregando à morte como forma de libertação. Em todas as peças, detecta-se o desejo de não se entregar, de não ceder às forças sociais por mais repressoras que elas possam ser.

not recognized, is the fact that the idea for *American Blues* was once specifically connected with music in Williams's mind.”

²² “The blues is an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one's aching consciousness, to finger its jagged grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically.”

1.4 JUSTIFICATIVA

A obra de Tennessee Williams tem sido estudada não só por pesquisadores nos Estados Unidos, mas também em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Todavia, uma breve checagem dos escritos norte-americanos e brasileiros disponíveis em bibliotecas universitárias e na internet indica que boa parte desses escritos (incluindo dissertações e teses) se concentra na análise de não mais do que quatro ou cinco peças longas, a saber: *The glass menagerie*, *A streetcar named desire*, *Cat on a hot tin roof*, *Suddenly last summer* e *Sweet bird of youth*.

As peças em *American blues* foram escritas no período de 1930 a 1946, isto é, durante duas décadas essenciais para se entender a potência econômica e o país contraditório que se tornaram os Estados Unidos. Com exceção da última peça da coletânea (*Ten blocks on the Camino Real*), todas as outras foram escritas na época em que Williams ainda não havia alcançado o *status* de grande autor – o que aconteceu em 1945 com *The glass menagerie*. É com essa peça que se costuma marcar o início da fase áurea do autor, minimizando assim as experiências dramatúrgicas e teatrais que ele teve anteriormente, consideradas juvenis (significando inferiores para a crítica), e as posteriores a 1961, ano de estreia de *The night of the iguana*, consideradas de declínio.

Portanto, estudar *American blues* é se deter sobre uma fase da obra desse autor pouco comentada – e pouco conhecida, inclusive – tendo a chance de analisar sua trajetória inicial e entender que nessa fase ele já apresentava um profundo conhecimento da sociedade que o cercava. Sobre esse aspecto, é sempre útil lembrar as palavras de Janet Wolff (1982, p. 150):

Em primeiro lugar [...] [a] ênfase exagerada no artista individual como criador singular de uma obra é enganosa porque elimina do quadro as numerosas outras pessoas que participam da produção de qualquer obra e também porque afasta a atenção dos vários processos sociais, constituidores e determinantes, nisso envolvidos. Em segundo lugar, o conceito tradicional de artista como criador depende de uma interpretação não-examinada do sujeito, que não vê a maneira pela qual os próprios sujeitos são constituídos

em processos sociais e ideológicos. Ao mesmo tempo, apresenta uma explicação simplificada do sujeito como uma entidade coerente, racional, sem reconhecer que qualquer explicação dessas depende de uma seleção arbitrária de características biográficas e de caráter, impondo uma unidade artificial ao indivíduo como sujeito.

Assim, os aspectos sócio-históricos são determinantes na produção da coletânea e, de importância similar, é a relativização dos aspectos biográficos, evitando assim uma tendência comum de encontrar nas peças do autor elementos que as ligam umbilicalmente aos fatos de sua vida, os quais, ainda que relevantes, não devem ser entendidos como os constituidores mais importantes. Afinal, como mostrado na subseção 1.1, Williams estava longe de ser um autor alheio à sociedade que o cercava.

Embora a obra do autor seja bastante diversa tanto temática quanto formalmente, o fato de ele ter reprocessado seu próprio material diversas vezes e contado esse fato em entrevistas, textos etc., fez com que a análise de sua obra fosse prejudicada, como explica Iná Camargo Costa em seu *Panorama do Rio vermelho* (2001, p. 130):

Com base neste tipo de declarações, devidamente confirmadas por longas análises comparativas, acredita-se que quem identificou um par de temas já está em condições de explicar o conjunto da obra e portanto liberado de entrar em certos detalhes, sobretudo os que escapam ao esquema.

Marc Robinson (1994, p. 29) faz uma análise similar à de Costa, concentrando-se nos aspectos da banalização e dos estereótipos:

Tennessee Williams passou a vida tentando escapar dos clichês, aqueles sobre o seu teatro e aqueles sobre as pessoas que seu teatro figura, mas os clichês ainda se aferram a ele. Eles simplificam sua evolução como escritor e, o que talvez seja pior, atraem persistentemente leitores ávidos por diagnosticar seus personagens ao invés de ouvi-los. 'Párias solitários', 'tristemente mutilados', 'dilacerados pela paixão da vida' – as mesmas frases voltam a anunciar cada peça não importa quão mais rica ela seja do que a última, não importa quão complexa e experimental seja a sua expressão da emoção.²³

²³ “Tennessee Williams spent a lifetime trying to escape clichés, those about his theater and those about the people his theatre portrays, but the clichés still cling to him. They simplify his evolution as a writer and, what is perhaps worse, they persistently attract readers eager to diagnose his characters rather than listen to them. 'Lonely outcasts,' 'sadly maimed,' 'torn by the passion of life' – the same phrases returned to herald each play, no matter how much richer it was than the last one, no matter how complicated and tentative its conjuring of emotion.”

A escolha do estudo de *American blues* se justifica pela importância e premência de se analisar esse conjunto de peças, oferecendo ao leitor uma análise que não se prenda aos clichês que rondam a obra do escritor, mas se concentre na análise da figuração dos elementos sócio-históricos nas peças da coletânea. Retomando Costa (2001, p. 130, grifos da autora),

As peças deste volume [*American blues*], carimbadas com a rubrica ‘preocupações sociais e radicalismo’, costumam ser despachadas para o arquivo das ‘superadas’ experiências teatrais dos anos trinta. E não se fala mais no assunto, pois a regra americana ensina que só o sucesso interessa. No caso de um *escritor* como Tennessee Williams, essa estratégia de rasurar o passado tem consequências nefastas em mais de um sentido: de um lado, *desarma* até mesmo a análise de seus sucessos e, de outro, deixa completamente inexplicada *a maior parte de sua obra*.

A tese pretende contribuir para os estudos acerca da dramaturgia do autor por meio da análise de uma parte dessa obra ainda inexplicada, sendo este o primeiro estudo sobre *American blues* em nível de pós-graduação no Brasil e nos Estados Unidos²⁴.

1.5 HIPÓTESE E CONSTITUIÇÃO DA TESE

Exposta a justificativa do estudo, enuncia-se a hipótese do trabalho: a coletânea *American blues* figura dramaturgicamente as condições de vida da classe trabalhadora e os efeitos causados sobre ela pela Depressão Econômica e pela ideologia do *American way of life* (estilo de vida americano) além de prenunciar alegoricamente o clima e o *modus operandi* fascista que seria trazido pelo macartismo.

A tese está dividida em oito seções numeradas (elementos textuais) e cinco não numeradas (elementos pós-textuais). Após esta Introdução, estão as seções de 2 a 6, que se referem às peças da coletânea. Com exceção das seções 4 e 5, as análises das peças estão na ordem em que figuram no volume *American blues*. Nesse sentido, vale observar que *The long*

²⁴ Afirma-se isso após verificação de *websites* e escritos recentes sobre a obra do autor. Em nenhum dos casos foi encontrada qualquer referência sobre estudos aprofundados sobre a coletânea.

stay cut short, or The unsatisfactory supper é a quarta peça da coletânea, todavia, optou-se por deixá-la após *Moony's kid don't cry* e *The dark room* porque essas peças se aproximam temática e formalmente. Dessa maneira, há um encadeamento produtivo ao seguir essa sequência de leitura.

Da mesma forma, a análise de *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy*, terceira peça da coletânea, foi transferida para seção 5 pelo motivo já explicitado, somando-se a ele o fato de que esta peça e a última (*Ten blocks on the Camino Real*) têm em seus títulos a palavra fantasia, o que as aproxima formalmente.

Na seção 7 propõe-se a comprovação da hipótese de qual é o efeito resultante das peças que constituem a coletânea. Para isso, propõe-se retomar brevemente as características formais das cinco peças da coletânea e, em seguida, apresentar um levantamento dos aspectos constitutivos das outras 32 peças curtas escritas no período de 1930 a 1948. Dessa forma, serão elencados elementos que permitem evidenciar a constituição e organicidade de *American blues*. A essa explanação, seguem as *Considerações finais* (seção 8), que encerram os elementos textuais da tese. Os elementos pós-textuais estão divididos em cinco seções, sendo uma com as *Referências bibliográficas*, dois apêndices e dois anexos. As *Referências bibliográficas* são apresentadas logo após as *Considerações finais*. Em seguida, apresentam-se os dois apêndices. O *Apêndice A*, apresenta um panorama cronológico da obra de Tennessee Williams (1930-1948), traçando a trajetória de escrita do autor peça a peça, incluindo tanto as em um ato como as longas. Desenvolvido para ser um objeto de consulta para a banca, para futuros leitores da tese e também para interessados na obra do autor. O *Apêndice B* consiste de uma tabela com a ordem cronológica das obras de Tennessee Williams, criada para apresentar de forma sucinta e prática um panorama sobre a prolífica obra do escritor. Nela estão inseridos nomes de peças longas e em um ato, romances, poemas, roteiros etc. Inclui dados como uma tradução dos nomes das obras para a língua portuguesa,

ano de publicação, encenação e/ou adaptação para cinema e televisão.

Finalizando a tese, encontram-se dois anexos. O *Anexo A* apresenta imagens e textos citados durante a tese. O *Anexo B* consiste de uma cópia²⁵ de *American blues*, publicada pelo Dramatists Play Service.

²⁵ Apenas para a versão impressa da tese. Para quem consultar a versão digital, ver nota ao final do Sumário.

2 MOONY'S KID DON'T CRY

*É surpreendente que nós não enlouqueçamos neste mundo. Problemas, problemas, problemas – alguém deve ter perdido o livro de respostas.*²⁶

Tennessee Williams

Moony's kid don't cry foi primeiramente intitulada *Hot milk at three in the morning*²⁷. Escrita quando Williams era graduando da Universidade de Missouri, na cidade de Columbia, e submetida ao concurso de peças do ano acadêmico de 1931-1932 dessa universidade, *Hot milk...* lhe valeu uma menção honrosa. Reescrita e então reentitulada ao longo dos anos 1930 (como veremos mais à frente) como *Moony's kid don't cry*, a peça foi encenada em 1946 no Straight Wharf Theatre, na ilha de Nantucket, estado de Massachusetts, e foi publicada pela primeira vez no volume *Best one-act plays of 1940*²⁸, de Margaret Mayorga, e em seguida em *American blues*. Em 1958, foi filmada com o mesmo título para o programa de televisão Kraft Theater, da rede NBC (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 102; 164-5). Houve uma recente adaptação para filme de curta-metragem²⁹ (ca. 2008), dirigida por Jon Rekdal, que também interpretou Moony ao lado de Ana Fahlander, como Jane.

A primeira investida mais consistente³⁰ de Tennessee Williams na literatura aconteceu em 1928 com o conto *The vengeance of Nitocris* (*A vingança de Nitócris*³¹), publicado na

²⁶ "It is surprising that all of us don't go mad in this world. Problems, problems, problems – somebody must have lost the answer book." (WILLIAMS, 2006a, p. 61). Anotação em seu diário no dia 7 de outubro de 1936.

²⁷ Literalmente: *Leite quente às três da madrugada*.

²⁸ Na página 165 do livro de Heintzelman e Smith-Howard consta o título *Best plays of 1940*. Na página 391, no entanto, consta *Best one-act plays of 1940*. O título indicado na página 165 não existe, por isso se procedeu a correção, com identificação da autora Margaret Mayorga.

²⁹ Há uma imagem do filme no Anexo A. Disponível em: <<http://video.google.com/videoplay?docid=-2295541650099886162#>>. Acesso em: 13 jun. 2011.

³⁰ Consistente porque o autor já escrevia desde a adolescência. Nessa fase, porém, dá seus primeiros passos visando à publicação de seus escritos.

³¹ Todos os títulos em português dos contos de Tennessee Williams citados nesta tese seguem a tradução do seguinte volume: WILLIAMS, Tennessee. **49 contos de Tennessee Williams**. Tradução Alexandre Hubner et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 691p.

revista de fantasia e ficção científica *Weird Tales*, no qual ele narra a vingança da personagem do título em virtude do assassinato de seu irmão, faraó do Egito. Como Williams sempre foi um autor prolífico, é mais provável que ele não tenha ficado sem produzir até começar a escrever *Hot milk*....

Allean Halle (1998, p. 16) afirma que Williams escreveu *Moony's kid don't cry* em 1935. Em seu texto, a estudiosa da obra do autor não usa o termo “reescrever”, “recriar” ou outro parecido, o que dá a entender que foi apenas nessa data que Williams começou a escrever essa peça, informação diferente da de Heintzelman e Smith-Howard. Ambas as informações, a julgar pelo que o próprio Williams (2006a, p. 25) escreveu em seus diários, não são exatas. Segundo o autor, a peça ainda estava para ser finalizada em 1936. É provável que a tenha finalizado realmente nesse ano, pois em outra passagem dos diários ele afirma querer realizar uma peça em versos usando *Moony's kid*... como base, mas não há qualquer registro de que ele o fez (THORNTON in WILLIAMS, 2006a, p. 34n56-35).

2.1 TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO

Moony's kid don't cry é a peça em um ato que abre a coletânea *American blues*. Sobre a peça em um ato, Peter Szondi (2001, p. 110) explica que essa forma “[...] se distingue do drama ‘de uma noite inteira’ não apenas quantitativa, mas também qualitativamente: na natureza da ação que decorre e – intimamente vinculado com ela – na natureza do momento de tensão.”

O momento de tensão escolhido acontece em um curto período de tempo no qual haverá o embate entre Moony, um trabalhador de chão de fábrica, e sua esposa Jane, dona de casa ocupada com os cuidados do filho de um mês do casal, por causa das latentes diferenças que ambos expõem no modo de encarar a situação econômica e familiar em que se encontram.

A própria estrutura em um ato contribui para a relativização ou esfacelamento da intersubjetividade, pois, como expõe Peter Szondi (2001, p. 110),

A peça de um só ato³² não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação.

Em *Moony's kid don't cry*, as decisões das *dramatis personae* não alteram em absolutamente nada a situação dada no início da peça. O momento flagrado pelo autor revela muito mais o que há de estanque nessa situação do que o que há de potencial em termos de ação. O próprio horário em que a situação ocorre, quatro da madrugada, conduz para a conclusão de que não há realmente nada a ser alterado, pois a hora de ir para a fábrica se aproxima e mais um dia, igual aos outros, terá início.

Representando as consequências diretas da Depressão Econômica, o evento sócio-histórico mais impactante na década de 1930 nos Estados Unidos, essa é provavelmente a primeira peça do autor a examinar a vida massacrante dos trabalhadores em grandes centros urbanos, pois a peça que a antecede, *Beauty is the word*, também em um ato e considerada sua primeira obra dramatúrgica, apresenta uma temática contemplada em vários trabalhos até o final de sua carreira: a luta do artista contra a repressão puritana.

Moony's kid don't cry incorpora em sua narrativa os efeitos devastadores da Depressão nos anos 1930, assim como fará *The dark room*. Porém, duas situações diferenciam basicamente essas peças: em *Moony's kid...* o personagem principal tem emprego fixo e sustenta a casa, sem precisar de ajuda externa, enquanto em *The dark room* o pai de família provedor perdeu seu emprego justamente por causa da crise econômica, o que leva, tempos depois, à intervenção de uma agente de bem-estar social em contato com a esposa dele (o pai

³² Na tradução do texto de Szondi utilizou-se “peça de um só ato” para o que durante a tese está sendo chamado de peça em um ato.

não aparece em cena).

Mesmo chegando atrasado e sendo sonhador nas horas de trabalho na fábrica, assim como Tom Wingfield o é em *The glass menagerie*, Moony não é demitido³³. Especialmente no período inicial da Depressão Econômica (1929-1933), as fábricas podiam ficar apenas com seus melhores funcionários, os mais competentes e que causavam menos problemas para a produção.

É interessante relembrar alguns dados sobre a época. Osvaldo Coggiola (2009, p. 170) afirma que o número de desempregados no período de 1929-1933 atingiu 12,8 milhões de trabalhadores, sendo que só em 1929 esse número chegou a 1,5 milhão (a quebra da Bolsa de Valores ocorreu em 24 de outubro desse ano) e a 4, 2 milhões em 1930.

Com esses dados, é útil refletir sobre a afirmação de Allean Hale (1998, p. 13):

Thomas Lanier Williams era um feliz desconhecedor da Grande Depressão, até que seu pai o tirou da Universidade do Missouri em 1932 para trabalhar na fábrica de sapatos. Tom viu isso como castigo por ter sido reprovado no treinamento militar, mas na verdade seu pai, assim como a cidade de Saint Louis, estavam sentindo a crise financeira.³⁴

Hale (1997, p. 15) justifica da seguinte forma a demora para a tomada de consciência do então jovem autor:

A Grande Depressão atingiu Saint Louis em 1932, e Cornelius Williams [pai de Tennessee] achou que estava tomando a decisão correta ao levar o filho para a fábrica de sapatos. Embora Tom considerasse isso um desastre, o trabalho se mostrou uma rica experiência. Forçou-o a abandonar a educação pretensiosa de um lar no qual as ambições sociais de sua mãe se concentravam em se tornar diretora do DAR³⁵, e forçou-o a adentrar o mundo dos trabalhadores das oito às seis. Sem isso ele talvez tivesse se tornado o poeta elitista que criaria mais tarde no personagem Sebastian de *Suddenly last summer*, porque sua forte ligação com Edwina [sua mãe] o

³³ Alguns paralelos serão traçados com essa peça na subseção 2.6.

³⁴ “Thomas Lanier Williams had been happily unaware of the Great Depression until his father took him out of Missouri University in 1932 to work in the shoe factory. Tom saw this as punishment for having flunked military training, but actually his father, like St. Louis, was feeling the financial pinch.”

³⁵ Daughters of the American Revolution (Filhas da Revolução Americana), conforme informa o *website* dessa instituição fundada em 1890, é uma organização sem fins lucrativos dedicada a promover o patriotismo, preservar a história americana e assegurar o futuro dos Estados Unidos por meio de uma educação melhor para as crianças. Qualquer mulher acima de 18 anos que prove ter em sua linha genealógica um patriota da Revolução Americana pode se tornar membro da associação (DAUGHTERS..., 2010).

tingiu com seu esnobismo e descolamento da realidade.³⁶

Como é aceitável que a transmutação de *Hot milk...* para *Moony's kid...* tenha acontecido ao longo de vários anos, pode-se entender a tomada de consciência de Tennessee Williams com base nas informações apresentadas por Hale. Isso justificaria, por exemplo, que a observação da crise da Depressão foi se aguçando ao longo dos anos, até os seus primeiros sinais de recuperação. Tal recuperação, conforme nos informa Coggiola (2009, p. 178) aconteceu entre 1933 e 1935:

Talvez desde 1933, certamente a partir de 1935, já havia indícios de reerguimento econômico 'espontâneo'. A queda maciça da produção industrial acabou tornando-a inferior às necessidades incompressíveis: daí que, após o esgotamento dos estoques, se reiniciasse a produção para satisfazer à demanda 'encolhida'.

Se o trabalho na fábrica e a tomada de consciência daquela crise nacional com consequências transcontinentais aconteceram exatamente da forma como Hale aponta, Williams foi hábil em incorporar esse aprendizado na narrativa de sua peça. As próprias modificações no período de transmutação de *Hot milk...* para *Moony's kid...* indicam que o autor precisou fazê-las a fim de atualizar seu material naquele contexto histórico que morosamente começava a melhorar, embora, como será visto na subseção 3.1, continuou perturbador para a classe trabalhadora. Isso justificaria, por exemplo, Moony não ser demitido, mesmo sendo um funcionário por vezes relapso.

³⁶ "The Great Depression hit St. Louis in 1932, and Cornelius Williams felt he was doing well to get his son work in the shoe factory. Though Tom considered it a disaster, the job proved a leavening influence. It forced him out of the pretentious gentility of a home where his mother's social ambitions focused on becoming Regent of the DAR and into a nine-to-five blue collar world. Without this he might have become the elitist poet he would picture later as Sebastian in *Suddenly last summer*, for his close attachment to Edwina tinged him with her snobbery and detachment from reality."

2.2 ESPAÇO

Logo na abertura, sabemos que Moony mora com Jane e o filho em um conjunto habitacional na seção industrial de uma grande cidade norte-americana cuja proposital não identificação pelo autor remete à semelhança das condições de vida dos trabalhadores em quaisquer seções industriais desses grandes centros.

A cozinha é o ambiente no qual a cena se passa. É interessante notar que o autor escolheu a cozinha também como ambiente para *The dark room*, que viria a ser escrita cerca de dois anos depois. Ambas as peças compunham a coletânea originalmente enviada ao concurso do The Group Theatre, o que explica as rubricas iniciais sobre o espaço em *The dark room* (vide subseção 3.2).

Allean Hale (1998, p. 16) diz sobre a peça: “Este era um *kitchen sink drama* do mesmo tipo que os Angry Young Men da Bretanha, como John Osborne, diriam ter inventado vinte anos depois.”³⁷ O *kitchen sink drama* se refere a um movimento cultural britânico das décadas de 1950 e 1960 no qual a realidade social procurava ser descrita por meio de personagens da classe trabalhadora, em geral homens jovens e furiosos (como Hale os nomeou) flagrados em momentos domésticos que expunham sua frágil condição socioeconômica.

O dramaturgo John Osborne, citado pela autora, é considerado pela crítica em geral o primeiro a escrever uma peça no gênero. Sua peça *Look back in anger* (*Olhe para trás com raiva*) de 1956, sem dúvida apresenta algumas similaridades com *Moony's kid don't cry*, embora seja uma peça de três atos. Hale dá a entender que não é Osborne o inventor dessa categoria de drama, mas sim Williams. O fato é que grande parte da obra de Williams, especialmente aquela produzida nos chamados anos de aprendizado ou de juvenília ficou

³⁷ “This was a ‘kitchen sink drama’ of the sort the Angry Young Men of Britain like John Osborne would claim to invent twenty-five years later.” *Kitchen sink drama* significa, literalmente, “drama de pia de cozinha”. Há também quem use o termo como sendo uma referência ao teatro realista.

desconhecida por muito tempo até mesmo no circuito especializado, como críticos de jornal e revista, estudantes e professores universitários, pesquisadores etc.

Independentemente de quem seja o inventor de tal subgênero dramático, o fato é que o uso de um ambiente como a cozinha aponta para uma ruptura com a convencionalidade, uma vez que:

A sala de estar é ideal por agregar em si a possibilidade de lidar com vários aspectos do drama burguês ao mesmo tempo: é o espaço natural para o desenvolvimento de diálogos intersubjetivos; é o espaço representativo da família patriarcal; é o espaço no qual a família tem contato com o mundo social, através de outros personagens [...] (FLORES, 2008, p. 127)

Aliás, nenhuma das peças da coletânea vai fazer uso da sala de estar, ao contrário de algumas das peças canônicas de Williams, e sem dúvida a utilização desse espaço sempre foi um elemento favorável à rotulação dessas peças como pertencentes à categoria denominada realismo psicológico. Como espaço, a cozinha amplifica as condições materiais e intersubjetivas, pois nela a premência pela sobrevivência é mais claramente sentida.

As indicações da situação estão presentes no espaço mesmo enquanto o casal não entra em cena. No varal, há roupas penduradas relacionadas aos dois personagens do título: fraldas do filho e camisas azuis de Moony. As camisas são traço indicativo do tipo de trabalhador que Moony é: um *blue collar worker*, em oposição ao *white collar worker*³⁸. Na maioria dos países em que o inglês é a língua oficial, o colarinho azul identifica o trabalhador braçal, de fábrica, em oposição ao colarinho branco, do trabalhador cujas funções são mais ligadas à mente que à força física (embora essa distinção seja altamente discutível), via de regra trabalhador de escritório com nível de escolaridade superior ao trabalhador de colarinho azul.

O fogão e a pia dão sinais de negligência doméstica. Acima do fogão há uma placa com os dizeres “Keep Smiling”³⁹. Em contraste com esse ambiente decadente, há um cavalo

³⁸ *Blue collar worker* e *white collar worker* significam, literalmente, “trabalhador de colarinho azul” e “trabalhador de colarinho branco”.

³⁹ Tradução literal: Continue Sorrindo; tradução livre: Sorria Sempre. A concepção ideológica dessa placa será tratada mais adiante, na subseção 2.5.

de balanço novo, que deve ser colocado bem ao centro do palco. É época de Natal, pois há uma árvore artificial típica da celebração dessa data sobre a mesa da cozinha.

Em geral, o espaço de três cômodos é pequeno, o que fará Moony reclamar que sequer pode se movimentar sem esbarrar nas paredes. Essa limitação física representada no espaço será importante para o estabelecimento dos contornos psicológicos e sociais de Moony e Jane.

Uma luz azulada naquela madrugada adentra a cozinha e atravessa as vidraças das janelas e das portas. Esse azul confere ao ambiente pobre e desleixado certa tranquilidade no início da peça – como se ajudasse a esconder pelo menos um pouco a situação material sobre a qual a luz incide. Todavia, essa tranquilidade será abalada pelas discussões do casal.

O único contraste em todo esse início de cena é realmente o cavalo de balanço, diligentemente situado ao centro, belo em seu entalhe e imponente em sua figura, desafiando aquele ambiente de pobreza. O contraste criado pelo cavalo ainda quando os personagens não estão em cena é primordial para o desenrolar da peça. Ele é um prenúncio da oposição entre a realidade vivida e a fantasia sonhada. A realidade vivida pelo casal está marcada pelo ambiente pequeno, os sinais da vida doméstica comum – a pia cheia de louças, o varal com roupas de trabalhador e fraldas – enquanto a fantasia é trazida pelo cavalo em sua figura encantadora e atraente.

A rubrica indica a beleza e os sinais de vigor físico aos quais o cavalo de balanço remete: de cor castanho escura, ele tem uma longa e esvoaçante crina, uma imagem como do cavalo em movimento, o que se soma à descrição seguinte: “[...] o próprio espírito de liberdade ilimitada e ação destemida”⁴⁰. O contraste se dá, no plano físico, com Jane, que é pequena e frágil, somando-se a isso o fato de estar doente. O espírito de liberdade ilimitada e de arroubos destemidos se assemelha com o de Moony, porém, ao longo da peça, ficará nítido

⁴⁰ “[...] the very spirit of unlimited freedom and fearless assault.” (WILLIAMS, 1948, p. 5) A referência (WILLIAMS, 1948, p. __) significa que os textos assim identificados são trechos da coletânea *American blues*, e suas traduções foram feitas pelo autor da tese.

que sua liberdade é limitada e seus arrebatos não levam a nada.

A função do cavalo de balanço não é, ao que pode parecer de início, servir de diversão para o filho, que ainda é muito novo para usufruir dele. Ao contrário, é o pai quem pretende usá-lo, não como um brinquedo, mas como um símbolo de escapismo que o remeterá à sua infância, permitindo assim que ele fuja, ainda que temporariamente, daquele ambiente que o oprime com as responsabilidades financeiras com as quais tem que lidar e que envolvem o sustento de esposa e filho.

2.3 PERSONAGENS

Observa-se que o embate da peça gira em torno de dois personagens, Jane e Moony, que têm visões diferentes sobre a situação na qual se encontram. Moony, como o próprio nome indica, é sonhador, e Jane, conformada com as condições materiais que os cercam e tenta se adaptar a elas. Ambos experienciam a crise econômica, são vítimas passivas dela, uma vez que Moony apenas consegue pensar em uma libertação individual enquanto Jane vislumbra formas de se adaptar àquela situação com o menor nível de sofrimento possível.

Moony manifesta algumas vezes que gostaria de fazer algo importante com suas próprias mãos ao invés de ficar pondo pinos em correntes – ou seja, ele entende que é apenas uma mera engrenagem na prática taylorista do trabalho na fábrica. Diversas vezes, porém, ele se anuncia um “agente livre” que não se preocupa com o que os outros dizem ou pensam.

Jane, por sua vez, revela sua decepção com o casamento e diz que se soubesse que seria assim teria mantido seu próprio emprego. Mas ela confessa que se deixou levar pela boa impressão que Moony causou. Essa informação sobre a vida pregressa de Jane, isto é, o fato de que ela tinha emprego fixo antes de se casar, desfaz a imagem de uma mulher que sempre foi presa à vida doméstica, seja por viver na dependência do marido, seja por viver na

dependência dos pais. Até porque não há nenhuma referência na peça de que Jane fosse de classe superior a Moony (como há, por exemplo, em *Look back in anger*, na qual a esposa de classe média vive sob as condições do marido pobre). Assim, sabe-se que ela sempre pertenceu à classe trabalhadora.

Enquanto Moony age procurando deslocamentos espaciais e metafísicos, Jane procura detê-lo e mantê-lo onde está, como fica claro no diálogo inicial que acontece ainda fora de cena:

JANE (*fora de cena*). Para de se mexer. Eu não consigo dormir.
 MOONY. E você acha que eu consigo?
 (SOM: *mais barulho*)
 JANE. Para! Você vai acordar o nenê.
 MOONY. O nenê, o nenê! O que é mais importante, o nenê dormir ou eu?
 Quem traz o pagamento, eu ou o nenê? (*Pausa.*)
 JANE. Eu vou levantar e fazer um leite quente pra você. Isso talvez te acalme [...]⁴¹

Jane é a primeira a entrar em cena, uma mulher bastante magra, usando um outrora belo e florido quimono de seda japonesa e chinelos masculinos de feltro com os quais ela tem dificuldade de andar. Ela está visivelmente gripada, pois tosse, tem pomada Vick nas têmporas e nas narinas. Embora seja jovem, tem aparência cansada e doente.

Sua aparência é consonante com a situação em que a casa, ou melhor, a cozinha, se encontra naquele momento. Assim como seu quimono desgastado, o fogão e a pia dão sinais da ausência de trabalho doméstico constante, juntamente com a árvore de Natal que, sendo artificial, completa o ambiente de decadência.

Enquanto prepara o leite, tosse e se irrita só de olhar o relógio no peitoril da janela, que marca quase quatro horas da madrugada (eis aí a relação umbilical com o primeiro título

⁴¹ "JANE (*Off-stage*). Quit that floppin' around. It keeps me awake.

MOONY. Think I'm gettin' any sleep, do you?!

(SOUND: *more rattling*)

JANE. Quiet! You'll wake the kid up.

MOONY. The kid, the kid! What's more important, him sleeping or me? Who brings home the pay-check, me or the kid? (*Pause.*) JANE. I'll get up an' fix you a cup of hot milk. That'll quiet you down maybe. [...]" (WILLIAMS, 1948, p. 5)

dado à peça, substituindo apenas “quatro” por “três” no horário). Ouvindo a movimentação de Moony no quarto e tentando mantê-lo lá, Jane diz que vai levar o leite para ele, mas com seus passos pesados, ele vai em direção à cozinha, mesmo sob os protestos da esposa de que o filho acordará. Ela chega a chamá-lo de “boi atrapalhado” (“clumsy ox”).

A entrada de Moony em cena acontece de forma oposta à de Jane. Ele aparece descalço, andando pesadamente. Sua aparência também se opõe à da esposa e não por acaso Moony é considerado por muitos críticos um dos primeiros “esboços”⁴² de Stanley Kowalski, de *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo*). Seu tipo físico e atitudes reforçam a imagem de *sex appeal*, tal qual a de Stanley: ele é um vigoroso e robusto jovem de 25 anos, que pisca os olhos e franze as sobrancelhas irritadamente enquanto enfia a camiseta por dentro da sua calça.

Por todo o enredo, Moony se mostra um ser autocentrado, incapaz de prestar atenção ao sofrimento da esposa. Sua preocupação está voltada para encontrar uma forma de não fazer mais parte do trabalho massacrante que o desagrada e do qual ele sabe que nada tem a ganhar além do sustento básico de sua família.

Jane, por sua vez, se equilibra para trazer o marido à realidade: ele tem um filho pequeno e uma esposa para sustentar. Seus argumentos para demover Moony da ideia de ir embora procuram sempre implodir o autocentramento do marido. Enquanto ele quer sair pelo mundo e desbravar a natureza selvagem com seu machado, ela não hesita em lembrá-lo de sua incapacidade de talhar uma árvore de Natal para a casa e também o cavalo de balanço para o filho.

Um personagem não presentificado e de vital importância no enredo da peça é o Dutchman (Holandês). Ele é o chefe de Moony na fábrica e considera o empregado um

⁴² Essa constante reafirmação da crítica sobre personagens-esboço, personagens-pré etc. sempre intensifica a ideia de que houve uma fase áurea e outras de juvenília e decadência. Registra-se o comentário da crítica para expor como se dá essa construção a favor de uma fase dourada, e não porque se concorda com ela.

sonhador⁴³ que passa as noites em claro contemplando estrelas, desperdiçando seu tempo com algo que não lhe trará nada de concretamente positivo (entenda-se: dinheiro), além de prejudicá-lo no trabalho. Sendo estrangeiro, é bem provável que o Holandês tenha trabalhado mais do que um nativo para se estabelecer como chefe, portanto sabe quanto lhe custou alcançar tal posição. O Holandês é resignado em relação à exploração do trabalho, no entanto encontrou um nicho no qual se fixar e tirar proveito próprio, ocupando um cargo de chefia de trabalhadores de colarinho azul, o que de forma alguma faz dele um trabalhador de colarinho branco.

Outros personagens, como o Bebê, Mrs. Louise Krauser (Sra. Louise Krauser) e Mr. Krauser (Sr. Krauser), serão referidos em contexto ao longo dos subcapítulos seguintes.

2.4 DIÁLOGOS

Todos os diálogos da peça acontecem entre Moony e Jane, havendo apenas algumas falas unidirecionais de Moony para o filho ao final. Isso não quer dizer, porém, que haja uma progressão dialógica intersubjetiva. Em boa parte da peça, Moony fala consigo mesmo, evitando o que o presente imediato tem a lhe oferecer: em poucas horas deverá ir trabalhar. Seu presente é composto de recordações de momentos que ele julga alegre, mesmo na fábrica com as brincadeiras do Holandês, suas fantasias sobre o rio e a floresta cheirando a leite e de sonhos difíceis de realizar, como sair mundo afora com seu machado escrevendo sua própria história.

Ao contrário do que é próprio do diálogo em uma peça com ação dramática, isto é, o diálogo conduzir a ação para o futuro, em *Moony's kid...* eles podem ser nomeados, para usar a terminologia de Peter Szondi (2001, p. 106), de conversação:

⁴³ Em inglês fica mais óbvia essa percepção do Holandês, uma vez que “moony” é também um adjetivo para designar uma pessoa sonhadora, distraída e/ou absorta em seus próprios pensamentos.

Ao pairar entre os homens, a conversação, ao invés de vinculá-los, faz com que se percam os vínculos. [...] Ela não tem uma origem subjetiva e uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação. Por isso ela tampouco possui um tempo próprio e participa apenas do decurso 'real' do tempo. Visto que a conversação não tem uma origem subjetiva, ela não é capaz de definir os homens. Da mesma maneira que seu tema é uma citação dos problemas do dia, suas *dramatis personae* citam tipos da sociedade real.

Não se trata de uma conversação do início ao fim. Há momentos em que o diálogo dos dois personagens se encontra direcionado ao mesmo assunto: é aí que ocorrem os colapsos e eles se desentendem. O desentendimento tem como força motriz a frágil situação econômica, as perspectivas de presente e futuro não são nem um pouco animadoras.

O futuro, aliás, é negado a ambos os personagens. É a expressão lírica de Moony que permeia boa parte de suas falas: o presente não lhe interessa e ele o nega sempre que pode, se voltando a reminiscências de um passado talvez ilusório na floresta. Jane, por sua vez, se concentra no presente imediato, das condições prementes: o sustento do bebê, a manutenção do apartamento, as fraldas, sua doença.

Não havendo a possibilidade de futuro, a disputa dialógica entre Moony e Jane acontece nas esferas junto as quais cada um quer se preservar: ele, o passado; ela, o presente. Quando, em meio às explicações de Moony sobre o rio St. Lawrence, Jane tenta trazê-lo para o presente, ele não lhe dá atenção e continua o assunto:

MOONY. O único rio que *eu* conheço que corre para o norte.

JANE. Emma me disse que uma gota de elixir paregórico faz o intestino solto parar. Acho que da próxima vez vou tentar.

MOONY. Nós falamos sobre isso um dia e o Spook explicou que é porque a terra vai ficando curva em direção ao Círculo Ártico. (*Sorri.*)⁴⁴

Jane não se mostra contente com a situação em que vivem e não vislumbra formas de modificá-la. Para ela, as coisas são como são: “O que mais você quer, seu tolo? Não tem mais nada além disso – Claro que se você fosse rico poderia comprar uma casa grande e alguns

⁴⁴ “MOONY. Only river *I* ever known of that flowed north!

JANE. Emma says a drop of paregoric would keep his bowels from runnin’ off like that. I think I’ll try it next time.

MOONY. We was talkin’ about it one day an’ Spook says it’s because the earth is curved down that way toward the Arctic Circle! (*Grins.*)” (WILLIAMS, 1948, p. 7)

carrões –⁴⁵.

O sonho de Moony representa a catástrofe para Jane. Quando ela reconhece isso, entrega a ele o filho. Mas ela não o faz acreditando que o marido vá embora, afinal, ele se casou assumindo a corresponsabilidade pela gravidez. Esses aspectos são irreconciliáveis: nenhum consegue vencer o outro, pois são vencidos pela situação.

A incompatibilidade de ideias entre eles transparece no diálogo a seguir:

MOONY. (*Caminhando pela cozinha.*) Ah, eu não sei, não sei. (*De repente para e pega JANE em seus braços.*) As pessoas dizem coisas, coisas acontecem! O que isso significa? Eu não sei. Me parece que um homem louco, surdo, idiota e cego poderia ter criado um mundo melhor que esse! (*Ele beija o ombro descoberto de JANE onde o kimono escorregou um pouco.*) Vamos fugir disso, amor!
 JANE. (*Fungando.*) Fugir? Que você quer dizer com isso?
 MOONY. (*Violentemente.*) Abandonar toda essa desgraça – é isso!
 JANE. Você diz – (*Ela dá um passo para trás, assustada.*) Se matar?⁴⁶

Para Jane a ideia de escapar àquela realidade é concebida como suicídio e não como uma tentativa de mudança. Os diálogos visam a mostrar o tempo todo a estagnação da situação por meio das perspectivas de vida entre ambos. Ao perguntar se ela já viu o rio St. Lawrence, Jane responde: “Não, tudo que eu vejo são fraldas, por tanto tempo que –⁴⁷

Moony se ilude de que poderá fazer o que quiser naquela madrugada, inclusive escapar com seu machado. Ele fala a Jane frases como: a) “[...] Moony é um agente livre. Ele não dá a mínima pro que os outros pensam [...]”; b) “[...] Eu com meu machado, nós vamos fazer nosso caminho neste mundo!”; c) “[...] Um homem tem que viver sua própria vida. Fazer seu próprio caminho pela floresta de algum modo – [...]”⁴⁸. Suas ilusões, porém, são

⁴⁵ “What more do you want, you poor fool? There *ain’t* nothing more than just that – Of course if you was rich and could afford a big house and a couple of limoozines –” (WILLIAMS, 1948, p. 9)

⁴⁶ MOONY. (*Pacing about the kitchen.*) Oh, I dunno, I dunno! (*Suddenly stops and catches JANE in his arms.*) People say things, things happen! What does it mean? I dunno. Seems to me like a crazy man, deaf, dumb and blind could have put together a better kind of a world than this is! (*He kisses JANE’s bare shoulder where the kimono has slipped down a little.*) Let’s get out of it, honey!

JANE. (*Sniffing.*) Out of it? What d’yuh mean?

MOONY. (*Violently.*) Chuck it all, the whole damn thing – that’s what!

JANE. You mean – (*She backs away from him, frightened.*) Kill ourselves? (WILLIAMS, 1948, p. 11)

⁴⁷ “Naw, I’ve seen wet diapers, that’s all, for so long that –” (WILLIAMS, 1948, p. 7)

⁴⁸ a) “[...] Moony’s a free agent. He don’t give a damn what anyone thinks. [...]”; b) “[...] Me with my axe, we’ll chop a way through this world!”; c) “[...] A man’s gotta live his own life. Cut his own ways through the

interrompidas quando Jane, ao final da peça, lhe entrega o bebê e anuncia que procurará seu emprego de volta. Com o bebê no colo e ciente de que suas bravas ideias de fuga não passam de palavrório iludido, ele reconhece “[...] O papai não vai embora. Não! – O papai estava só – brincando”⁴⁹.

Como as peças em um ato têm seu foco na situação, cabe ao diálogo reforçar a estagnação. Dramaticamente falando, nada se constrói além do que a cena inicial já havia mostrado: o descontentamento de Moony com as responsabilidades que tem de suportar, e o de Jane com o fardo de viver em condições nada ideais para criar um bebê. Como citado por Szondi (2001, p. 106), esses personagens são tipos de uma sociedade real. A tessitura do diálogo expõe as condições sócio-históricas vividas pela maioria dos trabalhadores e donas de casa com filhos recém-nascidos na década de 1930. A força dialógica do drama conduzindo a ações futuras, de agentes que podem tomar as rédeas de seu destino, não têm lugar na peça. Resta a conversação sobre um passado idealizado projetado em futuro impossível (para Moony) e sobre o presente estagnado (para Jane).

2.4.1 A PRESENÇA DA LOUCURA

Jane procura se safar das explicações de Moony sobre o seu descontentamento identificando nele possíveis doenças, que vão desde a pressão alta até a loucura. As respostas de Moony a esses comentários de Jane são diversas. Para a pressão alta, ele diz que é, na verdade, “obcecado”⁵⁰. Em outro momento, após se jogar no chão, diz a Jane que seu sentimento não é contagiante, e ela responde que preferia ter varíola a se deixar contagiar por

woods somehow – [...]” (WILLIAMS, 1948, p. 9; 11; 13 respectivamente)

⁴⁹ “[...] Daddy ain’t going nowhere. Naw! – Daddy was only – fooling.” (WILLIAMS, 1948, p. 14)

⁵⁰ É fato, porém, que Moony diz isso de forma vulgar: “I got a wild hair”, uma forma reduzida da expressão “to have a wild hair up one’s ass”, que pode ser traduzida como “estar com um pelo encravado na bunda”, mas que significa “estar obcecado ou com fixação em algo”.

aquilo.

No entanto, é a loucura que aparece como o argumento mais frequente de Jane. Os traços de loucura identificados em Moony pela esposa – ainda que não do ponto de vista médico e sim do popular – norteiam a sua concepção de normalidade em relação aos atos dele. A primeira delas acontece quando Jane pede ao marido que enfim tome o leite que ela preparara: “Você age como um louco, juro por Deus!”⁵¹. A segunda, quando Jane rebate dizendo que o Holandês dirá que ele é louco se ele contar a história da floresta. A terceira, quando Jane o compara ao filho e diz que agora entende por que o marido é motivo de chacota na fábrica, completando que só existe uma palavra para descrever o modo como ele age: louco. Por fim, a última repreensão dela não usa a palavra, entretanto se refere a ela quando o valor real do cavalo de balanço vem à tona: “Pagou dez dólares e cinquenta num cavalo de balanço pra um nenê de um mês. Eles *internam pessoas* por menos que isso!”⁵².

Após a segunda repreensão de Jane chamando o marido de louco, Moony diz que o Holandês diria que ele toma seu leite quando vai dormir com a ajuda de Sandman⁵³. Acreditando que o marido está delirante, Jane fala sobre o marido de Louise Krause (uma provável amiga): “[Ele] começou dizendo coisas assim e eles chamaram a ambulância. Ele agora está numa camisa de força na ala psicopata e quando Louise foi visitar ele não lembrava nem quem ela era! Eles chamavam isso de demên-cia pre-coce!”⁵⁴

A grafia da doença a qual ela se refere é *dementia praecox* (proveniente do latim). Essa nomenclatura, na época em que a peça foi escrita, já estava começando a ser substituída por

⁵¹ “You act like a crazy man, honest to Jesus you do!” (WILLIAMS, 1948, p. 7)

⁵² “Buys a ten-fifty hobby-horse for a month-old baby – They *lock people up* for doing less than that!” (WILLIAMS, 1948, p. 12, grifo nosso)

⁵³ Há pelo menos duas versões predominantes da história de *Sandman* (em alemão: *Sandmann*; tradução: *Homem de Areia*), a popular, em que ele é uma figura benfazeja que joga areia nos olhos das crianças para ajudá-las a dormir, e a do autor romântico alemão E. T. A. Hoffman (1776-1822), em que Sandman também joga areia nos olhos de crianças, mas para roubá-los e com eles alimentar seus filhos na Lua. Pela descrição que Moony faz do fato, é à versão benfazeja que o Holandês se refere.

⁵⁴ “[He] commenced sayin’ such things an’ they called out the ambulance squad. Right now he’s in a strait-jacket in the psychopathic ward an’ when Louise went up to see him he didn’t remember who she was even! Demen-shuh *pre-cox* they called it!” (WILLIAMS, 1948, p. 8)

“esquizofrenia”, termo usado por especialistas desde 1913, mas cuja aparição na imprensa aconteceu apenas em 1925, no jornal *The New York Times*. A alternância entre *dementia praecox* e esquizofrenia durou até pelo menos o início dos anos 1950, quando o termo esquizofrenia passou a ser o mais adequado para descrever a doença.

Não é sem motivo que Jane usa o caso do marido de Louise para ilustrar a percepção que ela tem da fala de Moony:

Clinicamente a esquizofrenia se diversifica em formas aparentemente muito dessemelhantes, em que se distinguem habitualmente as seguintes características: a incoerência do pensamento, da ação e da afetividade (designada pelos termos clássicos discordância, dissociação, desagregação), o afastamento da realidade com um dobrar-se sobre si mesmo e a predominância de uma vida interior entregue às produções fantasísticas (autismo), uma atividade delirante mais ou menos acentuada e sempre mal sistematizada. (LAPLANCHE, 2001, p. 158)

Considerando as diversas vezes em que ela se irrita com a falta de atenção do marido às condições financeiras limitadas do casal e à sua saúde, a insistência em usar a palavra “louco” e a história sobre o Sr. Krause levam a crer que ela não esteja apenas brincando com o assunto.

A esquizofrenia é uma doença cujo diagnóstico ainda hoje é baseado nos relatos dos próprios pacientes e também nos de seus familiares e pessoas próximas (amigos e colegas do trabalho, da escola etc.). A fala de Jane toma uma proporção assustadora, pois se os familiares e pessoas próximas julgassem que o que a pessoa fala não condiz com os padrões de normalidade, isso poderia trazer sérias complicações ao paciente. Se as histórias que o marido de Louise Krauser começou a contar eram da mesma natureza das de Moony, é bem possível que não houvesse nada de anormal com ele, e o fato de que ele não reconheceu a esposa quando ela foi visitá-lo não é suficiente para acreditar que ele estivesse realmente doente, uma vez que essa ausência de reconhecimento poderia ser proveniente do tratamento aplicado ou até mesmo da negativa consciente do marido contra a esposa delatora.

Evidentemente essas são apenas conjecturas, pois a peça não se refere ao Sr. Krause, mas a Moony. É relevante, porém, entender que Jane compara o comportamento do marido de Louise – considerado esquizofrênico – ao de Moony.

Fica clara, portanto, a exposição de Williams sobre um tema social do qual ele viria a tratar com relativa frequência em sua obra, e que a crítica procurou associar com suas questões familiares: os desvios psíquicos. O discurso de Jane evidencia a preocupação do aparato estatal no controle daquilo que foge à normalidade estabelecida. Esse tema seria ainda mais caro a Williams depois da lobotomia realizada em sua irmã Rose, em 1943. A inclusão dele na peça evidencia que o autor estava mais atento a questões sociais do que preocupado em ficcionalizar casos de família.

Em uma das vezes em que é chamado de louco, Moony rebate dizendo que também é considerado louco pelos trabalhadores da fábrica porque tem ideias originais:

MOONY. Eu olho pras coisas diferente – (*Lutando para se autojustificar*) – isso é tudo. Outros caras – você sabe como é – eles não se importam. Eles comem, bebem, dormem com suas mulheres. Por que diabos eles se importariam? O sol continua nascendo e no sábado à noite eles recebem o pagamento! – Tá bom, tá bom, tá bom. Um dia eles morrem. E daí? Eles têm filhos pra criar que vão tomar os seus lugares. Trabalhar na fábrica. Comer, beber, dormir com suas mulheres – e receberem o pagamento no sábado à noite! – Mas eu – (*Ele ri amargamente.*) Meu Deus, Jane, eu quero algo mais do que apenas isso!⁵⁵

O discurso de Moony é lúcido em relação às reais condições de trabalho e à impossibilidade de construção de um futuro minimamente interessante para uma pessoa que tem os seus anseios e sonhos naquele contexto de crise econômica e exploração da força de trabalho.

⁵⁵ “MOONY. I look at things diff’runt – (*Struggling for self-justification.*) – that’s all. Other guys – you know how it is – they don’t care. They eat, they drink, they sleep with their women. What the hell do they care? The sun keeps rising and Saturday night they get paid! – Okay, okay, okay! Some day they kick off. What of it? They got kids to grow up an’ take their places. Work in the plant. Eat, drink, sleep with their women – an’ get paid Saturday night! – But me – (*He laughs bitterly.*) My God, Jane, I want something more than just that!” (WILLIAMS, 1948, p. 8)

2.4.2 FALAS POÉTICAS E OUTRAS NEM TANTO

Moony não se define apenas pela lucidez com que analisa a sua situação. Seu discurso também assume uma forma poética por meio das projeções que ele cria para contar ao Holandês, mas que são apenas o reflexo de sua fantasia idílica: o rio é grande e azul como o céu, com pinheiros, pinhas e lariços em ambos os lados de sua margem. Ele ainda completa, aproveitando estar defronte ao leite que sua esposa havia preparado, que o ar desse local fantasioso é dominado pelo cheiro de leite quente. Moony contrasta a vida da cidade industrial – com chaminés, cartões de ponto, linhas de produção de fábrica e outros símbolos do trabalho operário – com o cenário bucólico, de natureza selvagem ao qual ele gostaria de pertencer.

Outro momento poético de sua fala ocorre quando ele compara as estrelas vistas na noite anterior a “bolhas de graxa” (“grease-bubbles”), porque é com isso que elas se parecem vistas da Terra. Enquanto Moony busca um falar poético para contar suas histórias, Jane é direta e não disfarça sua indiferença em relação às histórias. Quando não muda de assunto, ela responde aos comentários dele com desinteressados “O quê?” ou “E daí?”

Ao falar do marido de Louise Krause, Jane afirma que ele está internado na ala psicopata do hospital. Ela confunde *psychiatric* (psiquiátrico) com *psychopatic* (psicopata), detalhe que ajuda a inferir seu baixo nível escolar e a contextualizá-la, definitivamente, como proveniente da classe trabalhadora.

Moony resvala para a fantasia, a imaginação, e Jane quer trazê-lo de volta. O diálogo entre ambos se dá de forma paralela e só há encontros quando emergem choques de interesse pautados pela questão econômica. Enquanto as falas dele tentam contornar as dificuldades e sonhar com um mundo melhor (para ele), as dela procuram trazê-lo para a realidade cotidiana. Daí que boa parte do diálogo segue a estrutura da conversação, cada um falando do que lhe

interessa.

2.5 IDEOLOGIAS

Há dois fortes conceitos ideológicos presentes na peça que evidenciam as diferentes visões de mundo de Moony e Jane. O primeiro deles é representado pela placa que está logo acima do fogão, segundo a rubrica do autor, com os dizeres “Keep Smiling”⁵⁶. Embora não haja qualquer indicação de quem a tenha colocado ali, se Moony ou Jane, aquela seria uma ideia própria de Jane. Essa placa de conteúdo motivacional efetivamente satiriza o estado emocional do casal quanto às condições precárias em que vivem.

O segundo conceito é o de *self-made man*⁵⁷, muito bem alojado na fala de Jane, quando Moony conta sobre ter encontrado um homem que conseguiu escapar daquele sistema sufocante. O tal homem diz que ele e Moony querem além do que a vida lhes dá, ao que a esposa prontamente responde: “Ela [A vida] te dá o que você consegue conquistar”⁵⁸. Essa fala de Jane lembra a mesma concepção que Amanda tem sobre o trabalho: “Tente e você vencerá.”⁵⁹ Em seu livro *Daily Life in the United States – 1920-1940*, David E. Kyvig (2004, p. 165) mostra como o conceito de *self-made man* está imbricado com o de *American dream*:

[...] a noção duradoura e permanente de que na América indivíduos que trabalham muito poderiam melhorar sua sorte e conseguir sucesso econômico continuou a obscurecer a realidade de que muitos não conseguiriam. No entanto, o mito do 'sonho americano' ajudou a contribuir para o fracasso da maioria dos americanos de baixa e média renda para se perceberem como membros permanentes de uma subclasse econômica com interesses distintos dos abastados. O conflito – que era de natureza econômica – não eclodiria até os anos 1930, e mesmo assim foi extremamente limitado sob as circunstâncias – por causa da persistência do

⁵⁶ Há outras associações possíveis com essa frase, pois a mesma se proliferou na cultura dos países de língua inglesa, tornando-se um lugar-comum. Uma delas é o uso como frase de despedida para desejar a alguém que fique confiante e/ou não perca a esperança. (THE FREE DICTIONARY, 2011)

⁵⁷ Este conceito pode ser traduzido literalmente como “o homem que se faz sozinho”, referindo-se a pessoas empreendedoras que conseguem “vencer na vida” por conta própria.

⁵⁸ “It [Life] gives you what you can get.” (WILLIAMS, 1948, p. 9)

⁵⁹ “Try and you will succeed.” (WILLIAMS, 2000, p. 171)

sonho americano e a tendência das pessoas pensarem em termos individuais em vez de solidariedade de classe.⁶⁰

Esses dois conceitos ideológicos (“Keep Smiling” e *self-made man*) ajudam a formar o cerco que confina Moony na situação da qual quer escapar. Jane acredita na ideologia do *self-made man*, na qual o indivíduo consegue o que quer uma vez que trabalhe para isso. No entanto, Moony trabalha seis dias por semana, tendo folga apenas no domingo, e que seu salário é suficiente apenas para os gastos essenciais à sobrevivência. Para ela, o único caminho para ascender socialmente é trabalhar ainda mais ou se conformar com o que se tem.

O que tornou Moony e Jane uma família foi o fato de ela engravidar após apenas um mês de namoro. O desejo que os fez selar compromisso foi, para Moony, a expressão da natureza (sexual) em ambos:

JANE. (*Furiosa*) Você tem a cara-de-pau de me dizer isso! Como se fosse eu que tivesse insistido, que não pudesse esperar até que a gente –
MOONY. Não, não foi culpa sua. Foi o instinto que pegou a gente aquela noite. Você lembra? A pista de dança do Paradise à beira-mar, hein? Minha primeira noite na cidade depois de seis meses na floresta [...] ⁶¹

No entanto, o que aconteceu entre ambos envolvia o desejo contextualizado a uma nova forma da manifestação dos relacionamentos, como explica David E. Kyvig (2004, p. 132-133):

'Namorar fora' começou a substituir as visitas em casa logo no início do século XX. [...] Gradualmente, casais que se cortejavam começaram a sair para encontros, idas a cafeterias e lanchonetes, ao cinema, a restaurantes e outros lugares onde, mesmo no meio de um grupo, eles experienciavam menos supervisão e mais privacidade do que na sala de estar [...]

⁶⁰ “[...] the long-standing and ongoing notion that in America hard-working individuals could improve their lot and achieve economic success continued to obscure the reality that most did not. Yet the ‘American dream’ myth helped account for the failure of most lower- and middle-income Americans to perceive themselves as permanent members of an economic underclass with distinctive interests at odds with the well-to-do. Not until 1930s would conflict erupt that was particularly economic in nature, and even then it was remarkably limited under the circumstances – because of the persistence of American dream and the tendency of people to think in terms of individualism rather than class solidarity.”

⁶¹ “JANE. (*Furiously*.) You’ve got a nerve to say that! As if it was me that insisted, that couldn’t wait even until we’d –
MOONY. Naw, it wasn’t your fault. It was nature got hold of us both that night. Yuh remember? The Paradise dance-hall down on the water-front, huh? My first night in town after six months up in the woods [...]” (WILLIAMS, 1948, p. 10)

Uma vez que encontros custavam dinheiro e os homens eram de longe os mais prováveis a ganharem dinheiro para esses propósitos, namorar tendeu a dar aos homens um maior controle sobre a escolha da parceira e do processo como um todo; [...] À medida que os custos aumentavam, aumentava também o senso de obrigação da mulher e a expectativa do homem por mais do que expressões verbais de apreciação.

Nos anos 1920, namorar se tornou prática comum entre a juventude da nação. Prevaleceu não apenas nas cidades onde começou, mas também nos subúrbios e pequenas comunidades.

A mudança de visitas ao lar para namoro estimulou maiores conhecimentos e intimidades sexuais. [...] dados compilados depois apontaram para um expressivo aumento em relações sexuais antes do casamento depois da I Guerra Mundial com mais de quatro quintos dos homens e quase metade das mulheres reconhecendo participação.⁶²

Enquanto Moony prefere apostar naquilo que lhe parece mais determinante, ou seja, um mundo exterior na natureza selvagem e um mundo interior de natureza não racional, ele bloqueia o entendimento de que ambos os mundos “naturais” são apenas suas próprias construções subjetivas.

A família formada por eles é de frágil constituição, uma vez que foi a responsabilidade de criar o filho que os uniu. Jane reconhece que a manutenção da família e do lar é um fardo e que abandoná-los seria um sinal de lucidez em meio a uma sociedade que prega tais valores como virtuosos, dissimulando os reais valores que mantêm o sistema e que são ligados à exploração do trabalho e à dispersão da determinação por transformação.

⁶² “‘Dating’ began to replace calling early in the twentieth century. [...] Gradually, courting couples began going on dates, prearranged excursion to soda and coffee shops, movie theaters, restaurants and other places where, even in the midst of a crowd, they experienced less supervision and greater privacy than in the parlor. [...] Since dates cost money and males were far more likely to be able to earn cash for such purposes, dating tended to give men greater control over the choice of partner and the entire process; [...] As costs mounted, so too did the female sense of obligation and the male expectation for more than verbal expressions of appreciation.

In the 1920s dating became common practice among the nation’s youth. It prevailed not only in the cities where it started but in the suburbs and smaller communities as well. [...] The shift from calling to dating encouraged greater sexual exploration and intimacy. [...] evidence compiled later pointed to a sharp rise in premarital sexual intercourse after World War I with over four-fifths of males and nearly half of females acknowledging participation.”

2.6 SUPOSTOS PROTÓTIPOS

Neste trabalho a análise que segue⁶³ procura entender a peça não como um esboço, protótipo ou uma pré-criação de outra peça e sim como uma obra madura para a época em que foi escrita. Esta separação entre as obras que serviram de preparação, as maduras do período áureo, e as de declínio é o que tem reforçado a imagem de Williams como um dramaturgo de três fases distintas.

Esse tipo de engano tem consequências, pois a fase madura do autor é aquela em que mais facilmente as peças podem ser associadas ao realismo psicológico, isto é, a uma categoria de peça propagada como universal e na qual o que há de mais profundo é o lado psicológico dos personagens. Em seu livro *Staging depth: Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse*, Joel Pfister afirma que há quem defenda a ideia de que os personagens de *The iceman cometh* (*O entregador*) e *Long day's journey into night* (*Longa jornada noite adentro*), por exemplo, são o resultado do domínio dramático do autor para aperfeiçoar um realismo psicológico que dará ao leitor/espectador uma compreensão do universal (daquilo que é inerentemente ao humano) através de detalhes concretos dos personagens.

O próprio autor, porém, adverte para o risco de se interpretar tais peças pela via do realismo psicológico, pois há “[...] o risco de ignorar o fato de que, para O'Neill, o que constitui o realismo psicológico estava fundado em noções especificamente históricas e ideológicas do universal, do humano, e da 'complexidade da autoconsciência'.”⁶⁴ (PFISTER, 1995, p. 257).

⁶³ A análise nesta subseção é apenas indicativa, pois o aprofundamento nesse tópico requer abordagem e metodologia que não fazem parte deste trabalho. Fica registrada a sugestão para futuros trabalhos na área de literatura comparada.

⁶⁴ “[...] the risk of ignoring the fact that O'Neill's sense of what constitutes psychological realism was founded on historically and ideologically specific notions of the universal, of the human, and of 'complexity of self-consciousness'.”

Essa constatação de Pfister sobre a obra de O'Neill pode ser estendida à obra de Williams. Citando as três peças mais canônicas de Williams, em ordem cronológica, temos: *The glass menagerie*, *A streetcar named desire* e *Cat on a hot tin roof*. Porém, a maior parte da produção do autor, como já bem notou Iná Camargo Costa (2001, p. 130 – vide subseção 1.4), fica sistematicamente fora das discussões. Para mencionar um exemplo de como a operação ideológica de achatamento das peças que as rotula de realismo psicológico acontece, é útil relembrar aquela que catapultou o autor ao estrelato. *The glass menagerie*, que se passa na memória de Tom Wingfield, seu protagonista-narrador, se utiliza de vários recursos que fogem completamente ao realismo, como *flashbacks*, legendas e narração. Isso não impede que a peça ainda seja considerada calcada no realismo psicológico, não se levando em conta que os recursos utilizados pelo autor ajudam a construir a dimensão histórica da peça. O mesmo acontece em grau semelhante às outras duas peças citadas.

É comum a crítica apontar que Moony e Jane são protótipos de personagens que mais tarde Williams recriaria em peças longas. Tais comentários visam sempre a distinguir que os protótipos são inferiores e que os personagens maduros é que carregam o talento criativo do autor. Em seu ensaio “A educação escritural ou o outro Flaubert”, Leyla Perrone-Moisés (2006, p. 67) analisa o modo como a crítica tem lidado com a obra do autor francês Gustave Flaubert, cuja obra mais conhecida é *Madame Bovary*:

Procura-se freqüentemente, na obra de juventude de Flaubert, os anúncios de sua futura perfeição. Tendo a obra de maturidade como alvo e modelo, apontam-se e perdoam-se as imperfeições das primeiras obras, valorizando nestas apenas aquilo que ilumina a gênese das grandes obras por vir. [...] Na literatura, como na vida, o adolescente deve ser ultrapassado pelo homem maduro, o aprendiz deve ceder lugar ao mestre; tudo é uma questão de educação sentimental ou estilística.

Perrone-Moisés afirma, na sequência, que Flaubert retomava os mesmos assuntos, comparações e cenas, sendo a obra do autor um exemplo para o estudo de *evolução e permanência*. Assim, a autora analisa um conto do autor francês sem a preocupação

evolucionista (PERRONE-MOYSES, 2006, p. 68-69). O ensaio de Perrone-Moisés é valioso por mostrar a possibilidade e as vantagens de uma leitura em que a obra seja analisada *per se*, sem que as obras posteriores – geralmente canônicas – sejam o foco privilegiado da análise. A análise de *Moony's kid...* (assim como das outras peças da coletânea) se pauta nesse entendimento não evolucionista. Porém, para esta subseção, propõe-se discutir as peças canônicas sem que o foco incida sobre elas, ao contrário, chamando a atenção para o que as primeiras peças já ofereciam como elemento de permanência (o que Perrone-Moisés chama de “já e sempre”).

Vale a pena destacar alguns pontos referentes a tais comparações. Por exemplo, de que Moony é um dos primeiros esboços de Stanley Kowalski, de *A streetcar named desire*. Para além de dizer que o tipo físico e atitudes reforçam o semelhante *sex appeal* de ambos, a diferença vital entre eles está no fato de que são trabalhadores de épocas distintas: Moony enfrenta as dificuldades e a falta de perspectiva trazidas pela Depressão; Stanley acredita na oportunidade de ascender à classe média no contexto do pós-guerra. Aproveitar do personagem Moony as características físicas para ligá-lo como protótipo de Stanley é reduzir a complexidade do personagem e da peça a fim de valorizar os canônicos Stanley e *A streetcar named desire*.

Moony por vezes é entendido como um protótipo do também sonhador Tom Wingfield, principalmente pela relação que ambos têm com as fábricas nas quais trabalham. A diferença entre ambos é que Tom Wingfield tenta escapar da situação ao abandonar o emprego e a família (mãe e irmã) enquanto Moony permanece com a mulher e o filho. Abandonar a casa ou permanecer nela em nada modifica a situação que os oprime. Tom não obtém mais que um escape, e Moony pelo menos temporariamente se resigna ao aceitar ficar em casa. Moony, portanto, é mais que o protótipo de um futuro personagem canônico. Ele representa a condição da classe trabalhadora à época da Depressão (mas não somente): sem qualquer

condição de mobilidade, submete-se, afinal tem um filho recém-nascido para criar. Tom, por sua vez, sabe que abandonar o lar significará um transtorno econômico para a mãe e a irmã, mas ambas são adultas e capazes de encontrar um caminho para seguirem suas vidas – ainda que este seja o da dependência do pouco que o Estado vai lhes prover.

Seguindo o mesmo critério, comumente se entende Jane como uma pré-Amanda Wingfield. A indagação de Amanda em *The glass...* sugere certa similaridade com a de Jane em *Moony's kid...*:

AMANDA: Mas – por que – *por que*, Tom – você é tão *inquieto*? Onde você *vai* toda noite?

TOM: Eu – vou ao cinema.⁶⁵

Tanto Tom quanto Moony são seres insatisfeitos com o pouco que as condições de trabalho e a prospecção de um futuro interessante têm a lhes oferecer. Ambas, portanto, questionam aquilo que não está de acordo com a entrega ao sistema que os oprime: o desejo de mudança. Há em ambas uma resignação em relação às forças opressoras simplesmente porque ambas acreditam que não adianta lutar contra elas.

Amanda afirma que experienciara as graças e dádivas de um passado encantador repleto de pretendentes, antes que o advento dos encontros apontado por David E. Kyvig (2004, p. 132-133 – vide subseção 2.5) começasse a se inserir na cultura. Se suas histórias são verdadeiras ou não, o que importa é o fato de que esse é o passado que idealiza e do qual ressentido não mais fazer parte. Amanda se adaptou à realidade ao se casar com um marido que não podia lhe proporcionar tais benesses, sendo depois abandonada por ele e obrigada a administrar o lar, contando apenas com o salário do filho e as vendas de assinatura de revista que realizava.

Ao contrário de Amanda, Jane não teve – ou não imaginou – um passado glorioso e ao se casar com Moony larga o emprego – ela é uma trabalhadora como o marido – na ilusão de

⁶⁵ “AMANDA: But – why – *why*, Tom – are you always so *restless*? Where do you *go* to, nights?
TOM: I – go to the movies.” (WILLIAMS, 2000, p. 173, grifos do autor)

que ele lhe proporcionasse uma vida melhor. Fica claro desde o início da peça, que ela não mais se alimenta dessa ilusão e já está integrada à realidade, sabendo bem como as condições materiais afetam a ambos.

Assim, a resignação de ambas em relação à impossibilidade dos sonhos de Tom e Moony nada mais é do que o resultado da observação prática delas sobre o que o futuro árduo lhes reserva. Elas não são as algozes de seus homens (filho e marido), mas entendem os efeitos que seus sonhos podem provocar na vida familiar. As duas creem que o adversário deles é muito mais forte e não tem chance de perder.

Jane chega a dizer que Moony é lunático como o pai, a quem ele puxou. Moony reage dizendo que ele não era lunático e sim esperto, pois ele fugiu da família. O paralelo neste caso é com o personagem Sr. Wingfield, marido de Amanda e pai de Tom e de Laura em *The glass menagerie*.

Os chamados protótipos e esboços parecem se firmar, portanto, por meio de uma classificação depreciativa que estimula com firmeza as obras canônicas já estabelecidas em detrimento de possibilitar uma releitura de peças com vigor próprio. Dado o caráter situacional das peças em um ato, não é possível rotulá-las de realismo psicológico, uma vez que frequentemente o arco de mudança interna dos personagens não sofre alterações. Assim, é mais produtivo – para a crítica, evidentemente – taxá-las de experiências juvenis, não reconhecendo seu valor intrínseco. Portanto, nas análises desta tese, procura-se entender Tennessee Williams, para usar as palavras de Perrone-Moisés (2006, p. 68) sobre os escritos adolescentes de Gustave Flaubert, “[...] não como o virtual e o imperfeito, mas como um escritor já acabado de certa maneira.”

2.7 JUNTOS PARA SEMPRE?

Em uma peça na qual a vida dos personagens está regida pela situação econômica, é coerente que um assunto de cunho financeiro seja o estopim para encaminhar o enredo ao final. Trata-se do valor do cavalo de balanço. Jane acreditava que o marido havia pago cinco dólares, mas ele confessa que pagou dez dólares e 50 centavos, o que para ela é um ultraje. Levando-se em conta o valor do dólar no período, percebe-se a extravagância de Moony: em termos de valor de compra, um dólar em 2013 equivale a seis centavos de dólar no período 1934-1936. Portanto, quando Jane acreditava que o cavalo havia custado cinco dólares, esse valor equivaleria a 83 dólares, e o valor que Moony realmente pagou por ele equivaleria a 175 dólares, um montante bastante alto para o bolso de um trabalhador assalariado e para os padrões de vida do casal:

A renda era distribuída de maneira muito desigual entre as famílias americanas em 1920. Uma pequena elite ia muito bem e uma significativa classe média vivia confortavelmente. A maioria dos americanos, porém, não tinham renda familiar suficiente para viver mais do que uma modesta e insegura existência. Entre um terço e dois quintos da população americana podia ser classificada como pobre mesmo para os mais modestos padrões da época. (KYVIG, 2004, p. 12)⁶⁶

Se na década de 1920 a situação econômica era assim, na de 1930 era ainda pior com todos os efeitos da Depressão Econômica.

Após trocarem ofensas, Jane esbofeteia Moony, que a agride, segurando-a pela garganta. Moony parece decidido a sair de casa com seu machado e faz seu último discurso sobre o sistema que o oprime:

Produção em quantidade, tudo em larga escala, — isso é Deus! Milhões de estrelas — milhões de pessoas. Só Ele sabia o que fazer com as estrelas. Pregou elas lá no céu pra ficar bonito. Mas as pessoas — aqui embaixo na lama. Ah, gente demais, Senhor! Elas devem ter fugido com você, eu acho.

⁶⁶ “Income was distributed very unevenly among American households in 1920. A small elite fared very well, and a significant middle class lived comfortably. Most Americans, however, lacked sufficient household income to live more than a modest and insecure existence. Between a third and two-fifths of the entire American population could be classified as poor even by the modest standards of the time.”

Rastejando uns sobre os outros, em pedaços, se ferindo, vivendo e morrendo até que a Terra seja apenas uma grande sopa de corpos mortos! – Como isso aconteceu? Deus, é sem dúvida engraçado! – Ah, bom, pra que isso? Um homem tem que viver sua vida. Abrir seu caminho na floresta de alguma forma – [...]⁶⁷

Ao final da peça, com voz rouca, Jane pergunta se ele realmente a abandonaria com o filho e a infecção no peito, sem dinheiro, sem nada, em plena época de Natal. A fala de Jane novamente apela para a realidade e os problemas familiares. Moony lhe dá algumas moedas e se despede novamente. Jane, porém, demonstra ter controle sobre acontecimentos do passado e do presente. Quando falavam de relacionamento, ela já havia perguntado “Do que adianta uma mulher tentar se manter direita?”⁶⁸. Agora ela fala que voltará ao emprego antigo, certa de que seu antigo empregador, o mesmo que já havia lhe feito uma boa proposta e dado presentes (como o perfume Narcissus), vai aceitá-la de volta.

A esposa pega o bebê e o entrega para o marido, dizendo que agora ele pode ir e quem sabe ele encontrará o pai e aí os três poderão cantar juntos a cantiga do cavalo. Ela sai da sala e deixa Moony com o filho. Novamente, Moony é lembrado de suas obrigações e tem seu campo de ação limitado.

A fala de Moony mostra seu reconhecimento de que está confinado àquela situação, reconhecendo o que John Guare viria anos mais tarde a chamar de “as consequências das ilusões”⁶⁹ nas peças de Tennessee Williams. Ao mesmo tempo em que reconhece sua impossibilidade de escapar, Moony se permite a ilusão de que o filho possa seguir o caminho que ele não pôde, pois será absorvido brevemente – assim que o apito da fábrica soar – pela vida que ele mesmo criticou: comer, beber, dormir com a esposa, receber seu salário no

⁶⁷ “MOONY. [...] Quantity production, everything on a big scale, – that’s God! Millions of stars – millions of people. Only He knew what to do with the stars. Stuck’em up there in the sky to look pretty. But people – down in the mud. Ugh, too many of ’em, God! They must have run away with you, I guess. Crawling over each other, snatching and tearing, living an’ dying till the earth’s just a big soup of dead bodies! – How did that happen? Gosh, it’s sure funny! – Oh, well, what’s the use? A man’s gotta live his own life. Cut his own ways through the woods somehow -” (WILLIAMS, 1948, p. 13)

⁶⁸ “What’s the good of a girl trying to keep herself straight?” (WILLIAMS, 1948, p. 9)

⁶⁹ GUARE, John. **The war against the kitchen sink**. Lyme, NH: Smith & Kraus, 1996, p. x.

sábado, criar o filho, vê-lo crescer até assumir seu lugar na fábrica, um ciclo abusivo, despótico e violento de banalidades.

Moony acredita na possibilidade de abandonar a situação opressora fugindo com seu machado, mas sua ação individual é obviamente ineficaz, pois não é transformadora da realidade. Ele fala repetidas vezes em traçar seu caminho. Fugindo ou ficando, Moony é derrotado. Jane e o Holandês também são, mas não na mesma medida, afinal se adequam às regras impostas pela sociedade e sobrevivem a elas de acordo com as possibilidades que lhes são dadas.

Ao final da peça, o leitor/espectador se dá conta de que esteve diante de um “relatório de caso”, para usar a certa definição de Raymond Williams. Para esse autor, as peças do dramaturgo norte-americano podem se limitar a apresentar situações, e essa concepção é válida também para *Moony's kid don't cry* na medida em que constata a situação de confinamento⁷⁰ (mesmo sem usar essa palavra) na qual o personagem principal é relegado:

As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. (WILLIAMS, 2002, p. 159)

A rubrica final da peça é para que a cortina seja fechada lentamente. A cena se encerra com Moony e o filho, naquele ambiente sufocante de pouco espaço, onde ele deverá viver para manter a situação familiar. Não há foco na resolução, como seria típico do drama regrado. Os acontecimentos da madrugada não mudarão em absolutamente nada a vida do casal. Ao contrário, representam única e tão somente a vida sem expectativas de inversão de destino. A cortina se fechar lentamente é um chamado ao olhar do espectador para que registre uma cena que poderia ser alegre e terna – pai ninando filho – com consciente pesar.

⁷⁰ O confinamento usado aqui não tem relação com o confinamento de que trata Peter Szondi em *Teoria do Drama moderno*, uma vez que são de naturezas distintas.

3 *THE DARK ROOM*

*Esta grande nação vai resistir como tem resistido, vai se reestabelecer e prosperar. Então, antes de tudo, deixem-me afirmar minha sólida crença de que a única coisa que temos de temer é o próprio medo.*⁷¹

Franklin Delano Roosevelt, presidente dos Estados Unidos (1933-1945),
em seu discurso de posse em 4 de março de 1933

Tennessee Williams nomeou de *The dark room* um conto e uma peça em um ato. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 74), o conto foi escrito *por volta* de 1940 e somente publicado no volume *Collected stories* em 1985. A peça, escrita *por volta* de 1939, foi publicada no volume *American blues* (1948) e encenada em Londres, em 1966. As autoras não informam mais detalhes sobre essa encenação.

Parece haver um empate técnico com essas duas datas, uma vez que a expressão “por volta de” pode significar tanto um pouco antes quanto um pouco depois. Portanto, é possível conjecturar que elas foram escritas quase que concomitantemente ou, ainda, que na verdade a peça foi escrita (ou ao menos concluída) após o conto. Isto porque a peça tem uma revelação surpreendente em seu final, que o conto não tem.

Porém, em sua edição da coletânea de peças em um ato *The magic tower and other one-act plays*, Thomas Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 278) cita um trecho de uma carta de Williams a Audrey Wood escrita em 5 de maio de 1939: “*O quarto escuro*, uma das peças em um ato de *American Blues* foi escrita, na verdade, primeiro como um conto.”⁷² Keith afirma ainda que não há indícios de que a peça tenha sido revisada após 1939. De acordo com a pesquisa desse autor, as ideias para o conto e a peça podem ter surgido simultaneamente, mas

⁷¹ “This great nation will endure as it has endured, will revive and will prosper. So, first of all, let me assert my firm belief that the only thing we have to fear is fear itself.”

⁷² “One of the dramatic sketches in *American Blues* ('The Dark Room') actually was first in short-story form.”

a carta confirma que a peça tal como a conhecemos surgiu depois do conto.

Como citado logo no início desta seção, não há informações sobre a encenação londrina de 1966. Mesmo Thomas Keith (in WILLIAMS, 2011, p. 278; 283) não encontrou dados. O autor credita essa informação ao livro de referência *Tennessee Williams on file*, compilado por Catherine M. Arnott e publicado em 1985.

Em 2011 houve pelo menos duas encenações profissionais de *The dark room*: uma nos Estados Unidos, dirigida por Joann Green Breuer e apresentada no Vineyard Playhouse Theater na ilha de Martha's Vineyard, estado de Massachusetts. A peça foi incluída em um programa intitulado *Tennessee Williams: Original Acts*, do qual faziam parte *Interior: panic* (*Interior: pânico*), *The pretty trap* (*A bela armadilha*)⁷³ e *I never get dressed till after dark on Sundays* (*Eu nunca me visto nos domingos até que anoiteça*).

A outra encenação aconteceu no Viga Espaço Cênico, na capital paulista, dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo e Brian Penido Ross (Grupo TAPA). A peça foi incluída em um espetáculo intitulado *Alguns blues do Tennessee*, que foi apresentado na seguinte ordem: *O quarto escuro* (*The dark room*), *Verão no lago* (*Summer at the lake*) e *A dama da loção antipiolho* (*The lady of Larkspur lotion*)⁷⁴.

The dark room apresenta a visita de uma assistente social, Miss Morgan (Srta. Morgan), à casa de uma família de imigrantes italianos de baixa renda, que sobrevive sob responsabilidade de Mrs. Pociotti (Sra. Pociotti), visto que o marido, Mr. Pociotti (Sr. Pociotti), está internado e mentalmente incapacitado para o trabalho. A Srta. Morgan faz muitas perguntas para avaliar as condições em que vive a família e aos poucos descobre que Tina, filha do casal, se isolou em um pequeno quarto e se mantém lá no escuro há seis meses, saindo apenas para ir ao banheiro. No quarto, Tina só permite a visita de Max, seu ex-

⁷³ O nome desta peça com subtítulo é: *The pretty trap (a comedy in one-act)* (*A bela armadilha (uma comédia em um ato)*).

⁷⁴ O *fac simile* do programa está disponível no Anexo A, assim como uma imagem da encenação de *O quarto escuro*.

namorado, que agora está casado.

Com o avançar da conversa, a Srta. Morgan conjectura as respostas, na maioria das vezes esparsas e evasivas, dadas pela Sra. Pociotti, e deduz que a situação na casa requer intervenção. Crendo que Tina e Lucio, filhos adolescentes da Sra. Pociotti, podem estar em perigo (o outro filho adolescente, Silva, é apenas mencionado), a Srta. Morgan decide que Tina deve ser retirada da casa a fim de receber proteção e amparo do Estado. A Sra. Pociotti, advertindo-a de que Tina não querará ir, indica, gestualmente, que a moça está grávida.

3.1 TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO

Não há indicação do tempo narrativo por parte do autor, mas ele pode ser inferido a partir das falas da Sra. Pociotti, que sugerem que a ação da peça se passa por volta de junho de 1938 ou 1939. O momento de tensão escolhido, considerando-se a estrutura em um ato (tratada na subseção 2.1), é a visita da Srta. Morgan à residência da família Pociotti. Como nas outras quatro peças em um ato da coletânea, não há lapsos de tempo, isto é, a peça transcorre em tempo real, tendo a duração dos diálogos.

O primeiro indício fornecido ao leitor sobre o tempo histórico vem por meio da fala da Sra. Pociotti: “Acho que ele foi mandado embora em 1930”⁷⁵. Referindo-se a seu marido, ela informa após uma evasiva que desde então, oito ou nove anos, ele está desempregado. Como exposto na subseção 2.1 sobre *Moony’s kid don’t cry*, o ano de 1930 e os anos subsequentes geraram milhões e milhões de desempregados em virtude da crise de 1929. Passados oito ou nove anos, a situação melhorara, mas não se resolvera por completo, como expõe Osvaldo Coggiola (2010, p. 161):

⁷⁵ “Musta been – 1930 he got laid off.” (WILLIAMS, 1948, p. 15)

Nos EUA, especificamente, o *New Deal* significou uma série de medidas intervencionistas visando atenuar a crise, atingindo vários setores, possuindo um sentido emergencial, não de mudança estrutural, como o expressou claramente Roosevelt. Sua aplicação fez a economia norte-americana retornar a seus níveis anteriores a 1929, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial, embora o desemprego jamais tenha sido extinto, persistindo a cifra de mais de oito milhões de desempregados em 1940. Isso só seria solucionado com a passagem para uma economia de guerra.

A Srta. Morgan representa o Estado e é como representante desse que ela fala, pergunta, atua. A peça, portanto, tem como base elementos sócio-históricos e daí a relevância de se discutir as especificidades da conjuntura na qual os personagens estão inseridos. Fosse *The dark room* uma peça dramática em sentido estrito, o foco recairia sobre a intersubjetividade do embate entre as duas protagonistas. Assim como as outras peças da coletânea, a situação determinante ultrapassa as barreiras da vida familiar, pois é determinada por questões sociais e econômicas.

Sua tarefa é levantar dados para saber quais famílias poderiam receber ajuda governamental. O contexto histórico remete ao Social Security Act of 1935 (Lei da Previdência Social de 1935) que, segundo Kyvig (2004, p. 250-251),

[...] estabeleceu um sistema no qual o governo federal lançou um programa de bem-estar social para aposentados e, com a administração do Estado e fundos complementares, ajuda para os desempregados, para os pobres que envelheciam, os cegos e outros deficientes, e crianças dependentes de mães solteiras. O sistema estava longe de ser abrangente. Em seu programa de pensão a aposentados e de seguro-desemprego, o governo federal, entendendo estar restrito pela Constituição, procurou beneficiar somente trabalhadores envolvidos no comércio interestadual.⁷⁶

Gwendolyn Mink (1995, p. 130) afirma que as mulheres eram beneficiadas de quatro formas pelo Ato: a) tendo direito à aposentadoria por velhice assim como os homens, desde que apresentassem o mesmo histórico de trabalho; b) obtendo serviços de saúde em caso de gravidez ou por serem mães; c) recebendo um pagamento único após a morte do marido que

⁷⁶ “[...] established a system whereby the federal government oversaw a program of social welfare for retirees and, with state administration and matching funds, aid for the unemployed, aged indigents, the blind or otherwise disabled, and dependent children of single mothers. The system was far from comprehensive. In its unemployment insurance and retirement pension program, the federal government, understanding itself to be restricted by the Constitution, sought to deal only with workers involved in interstate commerce.”

foi contribuinte; d) recebendo assistência a crianças de até 16 anos que não pudessem contar com o sustento dos pais e que fossem cuidadas por um(a) parente.

A única possibilidade plausível de a Sra. Poccioni se beneficiar, considerando o enredo da peça, seria a aposentadoria (item a). Porém, dada a situação de penúria da família e a ausência de menção a esse benefício, fica evidente que a Sra. Poccioni não foi beneficiada pelo Ato de 1935. Como ficará demonstrado no decorrer do capítulo, a visita da Srta. Morgan toma um rumo diferente daquele relativo à verificação de possibilidade de assistência social.

3.2 ESPAÇO

A rubrica inicial de *The dark room* sugere: “Por conveniência, o mesmo cenário de *Moony’s kid don’t cry* pode ser usado com algumas trocas de objetos e uma reorganização geral para aumentar o efeito de pobreza.”⁷⁷ Essa é a única indicação dada sobre o espaço. Essa rubrica remete ao fato de *The dark room* ter sido enviada com *Moony’s kid don’t cry* e outras peças em um ato ao concurso do The Group Theatre.

Essa rubrica sugerindo que os sinais de pobreza sejam acentuados tem relação com o fato de essa peça representar, por meio de expedientes formais, os efeitos devastadores da Depressão, como exposto na subseção 2.1. Fica reforçada a ideia de que, por estarem ambas (*Moony’s kid don’t cry* e *The dark room*) presentes na coletânea que participou do concurso e posteriormente na coletânea aqui estudada, o autor enunciava a possibilidade da encenação em conjunto (sem inviabilizar, no entanto, encenações distintas), pois tratam de assuntos próximos. Esse recurso de sugerir a encenação de duas peças em conjunto se repetiu outras vezes durante a carreira do escritor.

⁷⁷ “For expediency the same set as in 'Moony’s Kid Don’t Cry' may be used with a few prop changes and general rearrangement to heighten effect of poverty.” (WILLIAMS, 1948, p. 15)

O efeito de pobreza indicado por Williams na rubrica deve ser analisado na comparação com *Moony's kid*.... Ambas as peças mostram como a classe trabalhadora é fortemente atingida pelos efeitos da crise econômica pela qual o país estava passando. No caso dos Pociotti, a família sofre os efeitos de forma ainda mais drástica por não ter nenhuma renda fixa (Moony é assalariado). Note-se que a própria visita de uma assistente social reforça esse dado de pobreza. Há três filhos na casa a serem sustentados (Tina, Lucio e Silva), nenhum dos quais trabalha, além da própria Sra. Pociotti e de seu marido, que intercala períodos entre o sanatório e a família.

Williams dá poucas indicações sobre o que acontece em cena no que diz respeito às personagens fazerem uso de acessórios e móveis. A Srta. Morgan fica boa parte do tempo sentada à mesa com seu bloco de notas e lápis. A Sra. Pociotti usa uma vassoura para varrer o chão durante a peça, ação essa que por vezes revela o que a senhora está pensando e sentindo⁷⁸.

Enquanto *Moony's kid*... tem mais objetos que são usados ou citados pelos personagens, em *The dark room* alguns deles não devem ser utilizados. Por exemplo, a árvore de Natal, o cavalo de balanço e a placa Keep Smiling perdem sentido na casa da Sra. Pociotti. A árvore de Natal, porque a peça se passa por volta de junho; o cavalo de balanço, porque não se justificaria uma família passando por necessidade ter um cavalo caro como aquele em uma casa em que não há crianças; a placa Keep Smiling, porque provavelmente não faz parte de uma ideologia na qual a Sra. Pociotti acreditasse (como Jane demonstra em mais de uma fala).

⁷⁸ Esse aspecto será desenvolvido mais adiante, na subseção 3.4.3.

3.3 PERSONAGENS

Há três personagens que participam da cena – a Srta. Morgan, a Sra. Pociotti e Lucio – e outros sete que são citados – o Sr. Pociotti, Tina, Max, Tony, Frank, Silva e Jeeps.

A Srta. Morgan é caracterizada na rubrica como uma “stock-character”, isto é, um personagem tipo, que pode ser facilmente reconhecido pelo leitor/espectador, não requerendo, portanto, profundidade psicológica. Ela é assistente social e Williams a descreve como uma solteirona meticulosa. Não há indicação da idade das personagens, mas o fato de ter usado o adjetivo “solteirona” para a Srta. Morgan sugere que ela tenha por volta de 30 ou 40 anos.

A assistente social é direta e insistente. Suas perguntas requerem respostas precisas e, quando não as obtém, ela se irrita. Sua função é, a julgar pelas perguntas que faz, verificar se a família pode obter algum benefício governamental. A Srta. Morgan não está, no entanto, preparada para o que acontece na residência dos Pociotti. Ela pouco a pouco entende o que está se passando com a família e, a cada nova descoberta sobre as condições em que vivem e principalmente sobre o estado de Tina, surpreende-se até ficar estupefata ao final, com a revelação de que a moça está grávida.

A Sra. Pociotti é descrita por Williams como uma italiana corpulenta e de tez bronzeada, que usa um suéter de malha cinza inadequado para seu tamanho, com as mangas indo apenas até a metade do antebraço. A aparência pesada e segura contrasta com seus olhos que revelam uma ira contida e lançam olhares desconfiados. Sem o marido e os filhos mais velhos (Tony e Frank) para ajudá-la, ela mantém a casa com poucos recursos e se vê acuada com a presença da assistente social.

Lucio e Silva são os irmãos imediatamente mais velhos de Tina, a caçula. Lucio aparece na peça brevemente, ajudando a caracterizar o modo de pensar e agir da mãe. O Sr. Pociotti está há quase uma década desempregado e à época da visita da Srta. Morgan vive

em um sanatório municipal, do qual é liberado às vezes para voltar para casa. Pela fala de sua esposa, percebe-se que ele ficou mentalmente afetado a ponto de ter bloqueios de memória que o impossibilitavam de exercer a profissão.

Tina, única filha do casal Poccianti, se isolou no único quarto da casa⁷⁹ desde que seu ex-namorado, Max, terminou o relacionamento com ela, uma vez que já estava de casamento marcado com outra mulher. Tina, em seu estado de precariedade mental e afetiva, é agressiva quando alguém tenta entrar em seu mundo exclusivo – o quarto escuro – e só recebe com alegria as visitas de Max. Ele, por sua vez, visita-a regularmente, o que a acalma.

Tony e Frank são os dois filhos mais velhos, estando Tony, segundo a fala da mãe, em Chicago. Dada a época em que a peça foi escrita, fica sugerida a possibilidade de que ele tenha se envolvido com a máfia naquela cidade. Sobre Frank, a mãe sequer sabe seu paradeiro. Williams havia escrito duas peças em um ato sobre homens envolvidos com a máfia: *Curtains for the gentleman* (*Cortinas para o cavalheiro*), em 1936, e *Honor the living* (*Honrem os vivos*), em 1937. O autor insinua essa ligação com a máfia da cidade de Chicago, na qual o tipo de trabalhador recrutado era, via de regra, o jovem sem dinheiro e de caráter volátil. Robert J. Kelly (2000, p. 222) afirma que:

Na atmosfera parecida com uma empresa do crime organizado nos anos 1930 quando a Proibição [período no qual era proibida a fabricação, transporte e venda de bebidas alcoólicas] [...] e uma depressão econômica afetavam milhões de trabalhadores e suas famílias, ilegalidade e agitação social pareciam envolver a nação – ameaçando até os sindicatos do crime [...] Criminosos organizados poderiam ser trazidos, para um assassinato ou uma surra, de outras cidades, deixando as autoridades com poucos suspeitos e até com poucos motivos.⁸⁰

⁷⁹ Levando-se em consideração a rubrica inicial que sugere que o mesmo espaço de *Moony's kid...* seja utilizado, o apartamento no qual vivem tem três cômodos (além do banheiro): sala, quarto e cozinha.

⁸⁰ "In the businesslike atmosphere of organized crime in the 1930s where Prohibition [...] and an economic depression affected millions of workers and their families, lawlessness and social unrest appeared to be enveloping the nation—even threatening the crime syndicates. [...] Syndicate hit men could be brought in to do a murder or a beating from out of town, thus leaving law enforcement authorities with few suspects and even fewer motives."

A escolha de Chicago não é casual, portanto. A própria Sra. Pocciotti em determinado momento afirma que ambos os filhos são maus-caracteres, o que reforça a insinuação sobre as atividades de Tony nessa cidade.

3.4 DIÁLOGOS

Com a exceção de uma breve participação de Lucio, todos os diálogos da peça acontecem entre a Srta. Morgan e a Sra. Pocciotti. Cada uma delas participa dos diálogos explicitando a carga histórica e social que suas situações demandam. A Srta. Morgan, a representante do Estado pronta para cumprir mais uma entrevista e o preenchimento de formulários para o programa de bem-estar do governo. A Sra. Pocciotti, administrando o que sobrou do que um dia foi uma família, tensa por acreditar que a visita da assistente social pode impor medidas que ela não está preparada para obedecer e com as quais pode não concordar.

O tempo que vai decorrer na entrevista implica conformações diferentes para ambas as personagens. Para a Srta. Morgan, a entrevista é parte de seu trabalho e visa à coleta de uma série de dados sobre o presente e o passado daquela família. Para a Sra. Pocciotti, a entrevista implica uma rememoração que remete ao que ela tem visto e (talvez já vivenciado) nos últimos anos. Isto porque os imigrantes (não só italianos) sofreram sentimentos racistas por várias décadas, majoritariamente em virtude de problemas sociais.

Essa onda de discriminação foi o que, em 1927, culminou na condenação à morte de dois imigrantes italianos, os anarquistas Ferdinando Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, que foram presos, julgados e condenados de terem assassinado um contador e um guarda de uma fábrica de sapatos. Nenhum dos dois tinha qualquer responsabilidade no crime do qual foram acusados, o que já estava claro para muitos à época do julgamento. Isso, porém, não impediu

que eles continuassem presos mesmo depois de outro homem ter confessado os crimes, em 1925. Em 23 de agosto de 1927, foram executados por eletrocução.

Ademais, em 1924, os Estados Unidos lançaram um Ato de Imigração reduzindo drasticamente o número de imigrantes admitidos no país (PURDY, 2007, p. 201-202). Esse clima de animosidade e perseguição ao estrangeiro, cujo exemplo mais claro é o citado caso Sacco e Vanzetti, dava plenas condições de as pessoas entenderem do que o Estado era capaz e quais ações ele poderia tomar, inclusive abrindo mão de leis para imprimir um caráter de oficialidade a intenções escusas (no caso Sacco e Vanzetti, por exemplo, a intenção era atacar os anarquistas críticos ao sistema vigente). Para que essas informações façam sentido é vital ter em mente a descrição de como deve ser o olhar da Sra. Pociotti: “[os olhos] mostram sinais de raiva e desconfiança.”⁸¹ O ódio contido por revisitar memórias e a desconfiança lançada sobre a assistente fazem com que ela saiba que qualquer deslize verbal de sua parte pode provocar um desastre.

Os diálogos serão analisados em três breves subseções: 3.4.1, que tratará do jogo dialógico de obter e negar informações entre as personagens; 3.4.2, que discutirá as falas que imbricam depressão mental e responsabilidade; 3.4.3, que abordará algumas rubricas e o que elas constroem.

3.4.1 O JOGO DIALÓGICO

É preciso considerar as forças em jogo no diálogo. Quem tem noção exata daquilo que tem a perder, assim como do que deve esconder, é a Sra. Pociotti. A Srta. Morgan desconfia que há algo errado (e pode até ter recebido denúncia), mas somente descobrirá algo por meio das respostas que extrair da entrevistada e, eventualmente, se vir algo na casa (o que não

⁸¹ “[the eyes] smolder and dart suspiciously.” (WILLIAMS, 1948, p. 15)

acontece). É por isso que a Sra. Pociotti se desvia de perguntas que podem prejudicá-la, tentando dissolver a intromissão da Srta. Morgan ao máximo. A Srta. Morgan percebe que as evasivas têm o intuito de desviar o foco e por isso ela prossegue com as perguntas, ora as refazendo, ora mudando levemente de direção. É preciso lembrar que a princípio a Srta. Morgan pediu para falar com Tina. A Sra. Pociotti pretende, portanto, evitar que a assistente veja a condição da filha, enquanto a Srta. Morgan logo compreende que há algo de errado e a cerca com perguntas.

A Srta. Morgan parece ter conhecimento prévio sobre o desemprego do Sr. Pociotti, o que explica a motivação da visita. Ao longo da peça, a Sra. Pociotti tenta responder apenas o mínimo sobre como se deu toda a trajetória de esfacelamento familiar: internação do marido, os filhos mais velhos saindo de casa, a situação de Tina, o que obriga a Srta. Morgan a preencher as lacunas com deduções e novas perguntas.

No diálogo entre as duas mulheres, que ocupam posições opostas – uma realiza o seu trabalho e a outra deve falar sobre sua situação – o jogo dialógico vai ser travado em torno de informações, como mostra o diálogo inicial:

SRTA. MORGAN. (*Sentada à mesa com lápis e papel.*) Sobre o seu marido, Sra. Pociotti, há quanto tempo ele está desempregado?

SRA. POCCIOTTI. Só Deus sabe.

SRTA. MORGAN. Eu acredito que vou precisar de uma resposta mais clara.”⁸²

O que a Srta. Morgan vê na casa da Sra. Pociotti não é diferente do que vê nas casas que visita por causa de seu trabalho: condições precárias em virtude da pobreza trazida pela Depressão na forma da falta de emprego. Porém, seu interesse direto por Tina desperta a dúvida de que talvez ela estivesse previamente informada sobre a situação estranha pela qual a moça passava, mas não a ponto de saber detalhes já que ela se surpreende a cada nova

⁸² “MISS MORGAN. (*Seated at table with pencil and pad.*) Now your husband, Mrs. Pociotti, just how long has he been unemployed?

MRS. POCCIOTTI. God knows how long.

MISS MORGAN. I’m afraid I’ll have to have a more definite answer.” (WILLIAMS, 1948, p. 15)

informação da mãe. Ela poderia, por exemplo, ter recebido uma denúncia ou mesmo ter sido informada por algum vizinho dos Poccianti das coisas estranhas que esses ouviam de Tina quando ela gritava e esmurrava as paredes. Vale lembrar que os próprios irmãos faziam brincadeiras e diziam coisas desagradáveis sobre a irmã. Nada impediria que comentassem isso com amigos ou na escola. O caso de Louise Krause, de *Moony's kid...* pode ter se repetido na mesma dimensão: Louise acreditava que o marido havia ficado louco; os meninos (ou qualquer contato deles) podem ter achado que o mesmo acontecia com Tina.

O jogo da Srta. Morgan é atacar, ao passo que o da Sra. Poccianti é se defender. Assim, essa última tira proveito das falas da Srta. Morgan, evitando respostas com conteúdo real de informação:

SRTA. MORGAN. Escuro? Sempre escuro? Verdade? O que a senhora quer dizer?
 SRA. POCCIOTTI. (*Com um gesto confuso.*) Escuro!
 SRTA. MORGAN. A senhora pode ser mais colaborativa ao responder as perguntas?
 SRA. POCCIOTTI. O quê?
 SRTA. MORGAN. (*Aagitada.*) Há algo de errado com a moça?
 SRA. POCCIOTTI. Errado? Não – Eu não sei.⁸³

A Sra. Poccianti evita prolongar o assunto, não explicando porque a filha prefere a escuridão no quarto. É evidente que ela vê tal interesse da Srta. Morgan como algo a se lidar com o máximo de cuidado. A assistente começara inquirindo sobre o Sr. Poccianti e agora o assunto se voltava para Tina, cuja frágil situação poderia expor a família negativamente.

Ao inquirir se Tina está doente, a Sra. Poccianti responde simplesmente que não sabe. A sua resposta, repetida constantemente revela a situação flagrada por Williams. A Sra. Poccianti está visivelmente contrariada e não tem alternativa, é obrigada a atender a representante do Estado. É possível, inclusive, que eles já recebam tal ajuda, afinal o Sr.

⁸³ “MISS MORGAN. Dark? Always dark? Really? What do you mean?
 MRS. POCCIOTTI. (*With confused gesture.*) Dark!
 MISS MORGAN. Will you try to be more co-operative in your answers to questions?
 MRS. POCCIOTTI. What?
 MISS MORGAN. (*Excitedly.*) Is anything wrong with this girl?
 MRS. POCCIOTTI. Wrong? No – I dunno.” (WILLIAMS, 1948, p. 17)

Pocciotti está desempregado há anos, nenhum dos três filhos que moram com ela trabalha, e sobre a própria Sra. Pocciotti, embora mencione em dado momento que tem trabalho a fazer, nada mais específico é dito. A situação da Sra. Pocciotti, portanto, é delicada. Não pode se negar a responder ao mesmo tempo em que deve pensar exatamente em quais respostas dar para amenizar possíveis consequências.

Dessa forma, o que ela diz é ora insuficiente, ora vago, às vezes devolvendo a pergunta como se não a tivesse entendido. A sequência do diálogo vai acentuar as evasivas da Sra. Pocciotti e mostrar que embora ela resista, ao final tem que ceder e respondê-las. Ou seja, ela sabe a resposta, mas a retarda ao máximo:

SRTA. MORGAN. (*Bruscamente*) Há quanto tempo isso vem acontecendo?
 SRA. POCCIOTTI. Quanto tempo? Quanto tempo?
 SRTA. MORGAN. Sim.
 SRA. POCCIOTTI. É, eu acho que só Deus sabe. (*Ela toca sua face como se tivesse sido afetada por sua consciência – e continua a varrer lentamente.*)
 SRTA. MORGAN. (*Claramente enfatizando cada sílaba.*) Há quanto tempo ela está naquele quarto? Dias? Semanas? Meses? Quanto tempo? Sra. Pocciotti, eu preciso informá-la que existe um elemento de tempo que nós seguimos. Tempo medido pelo relógio, pelo calendário, pelo – tempo! *Tempo!* A senhora entende o que significa tempo?
 SRA. POCCIOTTI. Tempo?
 SRTA. MORGAN. Sim. Agora me diga há quanto tempo a sua filha está nesta condição.
 SRA. POCCIOTTI. (*Serenamente após uma pausa.*) Seis meses.
 SRTA. MORGAN. Seis meses? Ela está lá no escuro há tanto tempo assim? Tem certeza?
 SRA. POCCIOTTI. Seis meses.⁸⁴

⁸⁴ “MISS MORGAN. (*Snapping.*) How long has this been going on?

MRS. POCCIOTTI. Long? Long? How long?

MISS MORGAN. Yes.

MRS. POCCIOTTI. Yes, I think maybe God knows... (*She touches her cheek as though she had been struck there – then slowly continues sweeping.*)

MISS MORGAN. (*Distinctly stressing each syllable.*) How long has she been in that room? Days? Weeks? Months? – What? Mrs. Pocciotti, it seems necessary to inform you that there is an element of time we go by. Time measured by the clock, by the calendar, by the – time! *Time!* Do you understand what time means?

MRS. POCCIOTTI. Time?

MISS MORGAN. Yes. Now how long has your daughter been in this condition?

MRS. POCCIOTTI. (*Quietly after a pause.*) Six mon’s.

MISS MORGAN. Six months? She’s been in there in the dark for that long? Are you sure?

MRS. POCCIOTTI. Six mon’s.” (WILLIAMS, 1948, p. 17)

Como a matéria da peça em um ato é focada na situação, o elemento dramático, a noção de tempo, tão cara ao drama convencional e que sempre caminha para a frente, é aqui desafiada tanto no conteúdo da peça quanto em sua forma, pois todo o trecho desse diálogo gira em torno de uma pergunta e uma resposta, ambas simples. O tempo para a Srta. Morgan é vital, pois seu trabalho implica produtividade e tem efeito sobre quem irá ou não receber benefícios. Para a Sra. Poccioni, é preciso alongar o tempo para que ela pense em uma estratégia de como não permitir que a sua situação familiar se esfacele ainda mais a partir de uma possível intervenção estatal. A Srta. Morgan, por sua vez, é profissional em entrevistas e sabe como cercar seus entrevistados.

A tensão entre ambas se intensifica no trecho no qual a Sra. Poccioni, após informar que Max visita o quarto escuro de Tina, expõe seu ponto de vista sobre o questionamento inquiridor da assistente social:

SRTA. MORGAN. Ela sabe que ele está casado? É claro que ela sabe disso, não é?

SRA. POCCIOTTI. Como ela sabe o que eu sei? Eu não sei. Eu não posso falar do que não sei.⁸⁵

Isso mostra novamente a estratégia peculiar da Sra. Poccioni: a dissimulação. É óbvio que ela sabe que Tina tem consciência sobre o casamento, afinal ela mesma havia contado que Tina ligou para a casa de Max e recebeu a notícia diretamente da mãe dele. Porém, a pergunta da Srta. Morgan é se Tina sabe que a Sra. Poccioni tem domínio do fato. Quando ela responde “Eu não posso falar do que não sei” ela não se refere ao que realmente não sabe, mas ao que dissimula não saber para preservar uma situação que seria difícil controlar e da qual, de qualquer forma, ela se beneficia.

Para ela, o que importa é que a presença do rapaz ameniza as crises de Tina, que incluem gritaria e agressões. Além da presença, os cuidados de Max também ajudam a

⁸⁵ “MISS MORGAN. She knows that he’s married? Of course she knows about that?
MRS. POCCIOTTI. How does she know what I know? I dunno. I can’t tell you what I dunno.” (WILLIAMS, 1948, p. 19)

acalmá-la, pois traz coisas que ela come, diminuindo a despesa doméstica. Esse é um dado importante para compreender o estado de carência absoluta dos meios de subsistência por que os Poccianti passam. A presença de Max, por mais ultrajante que seja para a Srta. Morgan, é um alívio para a Sra. Poccianti, não só pelos momentos de tranquilidade que ele proporciona a Tina, mas também por razões materiais.

O questionamento da Srta. Morgan prossegue, novamente inquirindo sobre há quanto tempo Max e Tina têm se encontrado no quarto escuro:

SRA. POCCIOTTI. Max? Eu acho que talvez só Deus sabe.

SRTA. MORGAN. Sra. Poccianti, Eu tenho a impressão que a senhora está deliberadamente evitando minhas perguntas! Isso não ajuda em nada. A sua cooperação vai simplificar bastante as coisas.

SRA. POCCIOTTI. A senhora fala coisas engraçadas. Eu não consigo pensar. Eu tento, mas não consigo.

SRTA. MORGAN. Eu não acho que a senhora se esforce o bastante. Mas se se concentrar menos nessa varrição inútil pra lá e pra cá com a vassoura – se ouvir o que eu pergunto – se tentar dar respostas sensatas – as coisas vão caminhar bem melhor. – Há quanto tempo a sua filha e esse rapaz alemão se relacionam?

SRA. POCCIOTTI. (*Violentemente.*) Perguntas, você me confunde. Perguntas, perguntas, perguntas! Como eu posso saber o que está errado?⁸⁶

Esse trecho encaminha o impasse dialógico entre a dona de casa e a assistente social para o fim do enredo. A Srta. Morgan expressa aquilo que já havia insinuado, ou seja, ela percebe que a Sra. Poccianti está fugindo de suas perguntas propositalmente. A posição que ocupa permite que ela critique as respostas da Sra. Poccianti sem qualquer hesitação e inclusive instrua a senhora de como seria melhor que ela procedesse. A reação violenta da Sra. Poccianti não deixa dúvidas de que o jogo dialógico está por terminar. Até então, ela evitou o quanto pôde que suas falas revelassem mais do que a assistente devesse saber, mas percebe

⁸⁶ “MRS. POCCIOTTI. Max? I think maybe God knows.

MISS MORGAN. Mrs. Poccianti, I have the feeling that you’re deliberately evading my questions! That doesn’t improve matters any. Co-operation from you will simplify things a great deal.

MRS. POCCIOTTI. You speak funny things. I don’t think. I try, but I don’t make it out.

MISS MORGAN. I don’t think you try very hard. Now if you concentrate less on that aimless sweeping back and forth with a broom – if you listen to what I ask you – if you try to give sensible answers – things will get on much better. – How long has your daughter and this German boy been going together?

MRS. POCCIOTTI. (*Violently.*) Question, you get me mix up! Question, question! How do I know what’s wrong?” (WILLIAMS, 1948, p. 20)

que seria inútil continuar. Suas próximas respostas são diretas e vão conduzir ao final. Não há como evitar que a Srta. Morgan saiba a verdade. Cabe a Sra. Pociotti aceitar que está diante de um esfacelamento familiar do qual não pode mais dar conta sozinha. Como bem define Lester (1998, p. 16):

Relutante em aceitar responsabilidade pessoal pelas atitudes e ações de outros, até mesmo de membros de sua família, a Sra. Pociotti, que é aprovada aos olhos de Williams porque ela admite e aceita a realidade das coisas sem resposta, aceita suas dificuldades com dignidade, não julgando ninguém e nem considerando ninguém responsável por suas circunstâncias.⁸⁷

3.4.2 DEPRESSÃO MENTAL E RESPONSABILIDADE

Em *The dark room*, há algumas falas que imbricam as ideias de depressão e responsabilidade. Ao saber do relacionamento de Tina com o garoto alemão, a Srta. Morgan pergunta: “E a senhora acha que a decepção com esse rapaz é o que causou nela esse estado de depressão mental?”⁸⁸ A Sra. Pociotti se esquivava de responder e a assistente refaz a pergunta de forma menos implicativa. Considerando-se a postura da Sra. Pociotti diante da situação, ela não responde porque, afirmando ou negando assumiria em algum grau responsabilidade pelo estado da filha, que é adolescente ainda.

A Sra. Pociotti afirma que ocasionalmente Max leva comida para Tina, o que desperta a atenção e o senso moral da assistente social: “Sra. Pociotti, a senhora não está me dizendo que ainda permite que aquele rapaz veja a sua filha?”⁸⁹ A mãe responde que sim, o rapaz ainda visita Tina, mesmo estando casado. O que para a Srta. Morgan é algo que só poderá piorar o

⁸⁷ “Unwilling to accept personal responsibility for the ways and actions of others, even her own family members, Mrs. Pociotti, who is validated in Williams’s eyes because she admits and accepts the reality of life’s unanswerables, accepts her predicament with dignity, passing judgment on no one and holding no one responsible for her circumstances.”

⁸⁸ “And you feel that her disappointment over this boy is what caused her to have this depressed mental state?” (WILLIAMS, 1948, p. 18)

⁸⁹ “Mrs. Pociotti, you don’t mean to say that that boy is still permitted to see your daughter?” (WILLIAMS, 1948, p. 19)

estado da moça, para a Sra. Pociotti é um alívio. Seu senso de responsabilidade, portanto, vai na direção oposta ao da assistente, pois ela acredita que se as visitas atenuam as crises da filha, não há problema que elas prossigam.

O fato de a Sra. Pociotti aceitar as visitas de Max e os mantimentos trazidos por ele permitem a Srta. Morgan formular sua primeira ameaça sobre a situação de Tina: “Eu espero que a senhora saiba que pode ser considerada responsável por isso.”⁹⁰ A Sra. Pociotti sabe, mas dissimula não ter entendido o comentário. Para ela, a noção moral de certo/errado pouco importa. Como ela mesma vai explicar algumas falas depois: “Meu marido não está bem da cabeça. Eu tenho que trabalhar. A gente segue do jeito que dá. O que acontece é a vontade de Deus, eu acho. O que é errado é errado. Eu não sei! Isso é tudo que posso dizer.”⁹¹

Afinal ela tem consciência de que não deve ser moralmente responsabilizada pela sequência de insucessos familiares. No aspecto jurídico, no entanto, ela sabe que a Srta. Morgan pode responsabilizá-la.

A Srta. Morgan anuncia que Tina terá que ser retirada da casa, uma vez que a mãe não tem competência para cuidar dela. E complementa: “Eu acredito que posso dizer que a senhora até contribuiu para essa situação.”⁹² A Srta. Morgan julga a situação e culpa a Sra. Pociotti a partir de uma conversa, papel que não lhe cabe, mas cujos dados colocados em um relatório oficial poderiam trazer sérias consequências primeiro para a mãe e por conseguinte para toda a família. Mesmo sendo informada, no início e no final, sobre o Sr. Pociotti também estar com algum tipo de depressão mental, tendo visto as condições precárias e desanimadoras nas quais a família vive e obtendo uma declaração honesta de que a presença de Max é bem-vinda porque ele alivia as crises de Tina e traz mantimentos, o que a Srta. Morgan julga é o aspecto puramente privado: a adolescente continua sendo visitada pelo ex-

⁹⁰ “I suppose you know, Mrs. Pociotti, that you can be held liable for this?” (WILLIAMS, 1948, p. 20)

⁹¹ “My husband’s head is no good. I got work to do. We get along best as we can. What happens is God’s will, I guess. What is wrong is wrong, I dunno! Is all I can say.” (WILLIAMS, 1948, p. 20)

⁹² “I think I may say that you have even contributed to her delinquency.” (WILLIAMS, 1948, p. 21)

namorado, agora casado, e a mãe contribui para o agravamento do estado da filha ao permitir tais visitas (a Srta. Morgan só vai saber da gravidez ao final). O aspecto privado se resume ao que acontece no quarto escuro, não às condições que permitiram que a situação chegasse àquele ponto. Tivesse a Sra. Pociotti meios materiais e estrutura familiar para manter a casa, a situação certamente seria diferente.

3.4.3 RUBRICAS REVELADORAS

Especialmente o ato de varrer mostra a forma como a Sra. Pociotti resiste a conversar com a Srta. Morgan. Logo no início, ela está varrendo a casa e enfia a vassoura debaixo do fogão, enquanto responde perguntas sobre seu marido. Em seguida, ela puxa uma concha que encontrou lá e coloca-a na mesa. Isso acontece nos primeiros minutos de diálogo e evidencia que a Sra. Pociotti não quer conversar frente a frente com a Srta. Morgan, como seria de praxe em uma entrevista de assistência social. O fato de colocar o objeto sobre a mesa que a Srta. Morgan está usando (e não na pia, por exemplo) poderia soar apenas como mal educado, mas pode ser entendido como uma atitude para mostrar à assistente que a entrevista está atrapalhando o trabalho doméstico da Sra. Pociotti. Evidentemente é uma ação que não surte qualquer efeito.

Quando a Srta. Morgan diz que quer falar com Tina, a Sra. Pociotti começa a varrer vigorosamente, sinal de que o pedido a afetou. Ela se agita porque sabe que se a Srta. Morgan conversar com Tina a sua situação vai se complicar gravemente. Um pouco adiante, quando a Srta. Morgan pergunta há quanto tempo Tina está no quarto, a rubrica indica: “Ela toca sua face como se tivesse sido afetada por sua consciência – e continua a varrer lentamente.”⁹³ A Sra.

⁹³ “She touches her cheek as though she had been struck there – then slowly continues sweeping.” (WILLIAMS, 1948, p. 17) Sobre essa rubrica, é preciso esclarecer que: a) “cheek” está sendo entendida como “face, rosto”; b) “struck” significa, além das acepções comuns relativas ao verbo “to strike”, “affected by something overwhelming; conscience-smitten”. É este segundo significado que está sendo

Pocciotti pressente o perigo novamente se aproximando e vai evitar dizer que Tina se autoisolou há seis meses. Ela, porém, deve continuar com sua varrição a fim de evitar um confronto direto com a assistente.

A assistente social questiona se a Sra. Pocciotti sabe se a filha se isolou no quarto escuro depois da decepção amorosa. Suas explicações vacilantes prosseguem, enquanto ela varre ao redor da cadeira da Srta. Morgan, o que faz com que a assistente social recue seus pés. Metaforicamente, a Sra. Pocciotti cerca fisicamente a Srta. Morgan em um determinado espaço para que ela não mais invada o seu.

Mais próximo do final, a Srta. Morgan inquire se Max e Tina realmente não conversam enquanto ele está no quarto escuro. Para evitar uma resposta, a Sra. Pocciotti interrompe a varrição e tira a toalha da mesa.

Um gesto importante que mostra como a ação da Sra. Pocciotti é calculada fica registrado no seguinte diálogo:

SRTA. MORGAN. E ainda assim a senhora diz que ela se confinou em um quarto escuro e quer ficar sozinha?

SRA. POCCIOTTI. É.

SRTA. MORGAN. Bem, é claro que esta não é uma condição perfeitamente natural para uma jovem. A senhora percebe isso?

SRA. POCCIOTTI. (*Movendo sua cabeça devagar.*) Não.⁹⁴

A fala da Srta. Morgan é incisiva, pois ela avalia a situação negativamente. Diante disso, a resposta da Sra. Pocciotti não poderia ser mesmo positiva. Ela não tem como desfazer aquela situação, está impotente diante de condições que lhe foram impostas. Além disso, se ela confirmasse para a Srta. Morgan que tem noção da anormalidade do fato, ela daria à assistente uma chance ainda maior de julgá-la por seu ato. Dessa forma, resta à Sra. Pocciotti dissimular sua resposta, mais uma vez tentando despistar a assistente. Note-se que o fato de

considerado para a tradução, a fim de captar o sentido da rubrica.

⁹⁴ "MISS MORGAN. And yet you say that she confines herself to a dark room and wishes to be left alone?

MRS. POCCIOTTI. Yes.

MISS MORGAN. Well, of course that isn't a perfectly normal condition for a young girl to be in. Do you realize that?

MRS. POCCIOTTI. (*Slowly shaking her head.*) No." (WILLIAMS, 1948, p. 17)

ela, ao mesmo tempo em que diz não, gesticular lentamente com a cabeça é algo que facilmente sugere à assistente que ela é incapaz de compreender, tentando fazer com que a Srta. Morgan sinta pena ou compaixão. Lester (1998, p. 15) define bem a situação de Poccianti em relação a Morgan, pois para ele a peça

[...] ataca o capitalismo americano e seu poder de reduzir a vida humana à concepção simplista de alguns. Williams questiona uma sociedade de indivíduos sem integridade moral e que têm o privilégio de tomar decisões e atitudes acerca da vida dos outros.⁹⁵

Mais ao final, a conversa é interrompida pelo breve aparecimento de um dos filhos mais novos, Lucio. Ele pede à mãe que lhe dê dez centavos (pouco mais de um dólar em valor atual) para que ele não apanhe de Jeeps, com quem fracassadamente fizera uma aposta. Sua mãe manda que ele simplesmente cale a boca, enquanto gesticula para que o menino perceba que eles têm uma visita que pode lhes trazer problemas. Lucio se assusta, desce, e ouvem-se gritos desagradáveis vindos do andar de baixo.

A entrada e saída de Lucio em cena servem ao propósito de evidenciar a consciência da Sra. Poccianti sobre o poder da presença da Srta. Morgan na casa. A mãe sabe que diante de uma representante do Estado é preciso ter cuidado e ser discreta em relação ao que se diz e ao que se mostra. Bastou um gesto da Sra. Poccianti para que Lucio se assustasse e saísse correndo, esquecendo imediatamente dos dez centavos e descendo as escadas, tendo que se encontrar com Jeeps, que cumpre a palavra e bate nele.

O último gesto da Sra. Poccianti dá a informação que faltava para que a Srta. Morgan saiba exatamente o estado de Tina. Com um movimento com a palma da mão, ela indica que a filha dará à luz em breve. A Srta. Morgan não consegue expressar em palavras o que pensa sobre essa nova informação, que lhe é deplorável. Não podendo evitar que sua filha seja

⁹⁵ “[...] attacks American capitalism and its power to reduce human lives to someone else’s simplest term. Williams questions a society of individuals without moral integrity who are privileged to make decisions and determinations about others’ lives.”

levada, a Sra. Pociotti usa da informação como uma retaliação. Uma vez que não pode mudar o que foi determinado pela Srta. Morgan, pelo menos isso a obrigará a tomar um novo encaminhamento sobre a retirada de Tina da casa. A retaliação da Sra. Pociotti funciona como uma forma de obrigar a Srta. Morgan a sair de seu roteiro de questionário.

A nova informação dá a entender, portanto, que Tina engravidara antes de as visitas de Max a sua casa iniciarem, antes mesmo de ele se casar. Vale lembrar que Max e Tina se conheceram ainda nos anos iniciais da escola, ficaram primeiro amigos e depois namoraram. A Sra. Pociotti, portanto, não teve qualquer controle da situação, como seria esperado pela Srta. Morgan. Se a assistente social já estava decidida a afastar Tina da mãe, que segundo ela era incompetente para cuidar da filha, a notícia da gravidez só reforça o ponto de vista da assistente sobre a falta de zelo da mãe.

Após revelar que Tina está grávida, a Sra. Pociotti volta a varrer a casa, indiferente à presença da assistente social. O ato de varrer cria uma moldura espacial durante toda a peça. Essa ação começara discreta e bem ao meio da peça ela cerca a Srta. Morgan em sua cadeira. Uma vez que não há mudança dramática a acontecer, a ação não leva a qualquer alteração no resultado da narrativa (já posto no início da mesma), apenas expressa o que a Sra. Pociotti não pode dizer. Ao final, seu ato de varrer é como voltar a levar a vida do mesmo modo que antes. Não há nada a fazer sob aquelas condições, exceto se fixar em mínimas ações possíveis.

3.5 A VIDA ESCURA

O embate dialógico entre as duas mulheres se inicia com a informação sobre o contexto do início da Depressão e se encerra com a gravidez de Tina. Do macro ao microcosmo, o autor expõe as mazelas de uma década terrível para a classe trabalhadora, em que a manutenção das mínimas condições de sobrevivência era difícil.

Os esfacelamentos sofridos pelos Poccianti e claramente presentes na fala da mãe são desafiados pela prancheta de dados da Srta. Morgan. A mãe vive cotidianamente o que as condições econômico-sociais aos poucos lhe impuseram: primeiro, com o desemprego do marido; em seguida, com o estado mental dele prejudicado pelo desemprego; depois, com os filhos que se afastaram da família, certamente em busca de melhores condições, ainda que essas talvez não fossem obtidas por vias honestas; e, por fim, com a situação de Tina.

Sendo o foco da peça em um ato a situação, como visto na subseção 2.1, a resolução tem pouca importância porque não oferece um final diferente daquilo que é representado durante a peça. Em *Moony's kid...* o apito da fábrica, que soará muito em breve, fará com que Moony retorne à sua rotina detestada e opressora. A Sra. Poccianti, ao dar a notícia chocante sobre a gravidez de Tina para a Srta. Morgan, não altera em nada as condições em que está vivendo. Qualquer que seja a ação da assistente social, não haverá mudança sobre a situação de pobreza e total falta de perspectiva da família, pois é a condição socioeconômica negativa do país que determina seu presente. A peça termina no mesmo ponto em que começou. Felicia Hardison Londré (1979, p. 40) nota esse aspecto negativamente:

The dark room prenuncia um uso magistral do mesmo padrão em *Suddenly last summer*, mas aqui a revelação final não traz uma inversão de circunstâncias como a que permite a segunda peça, escrita depois e mais longa, a se aproximar da magnitude da tragédia grega.⁹⁶

A frustração de Londré reside exatamente naquilo que a peça em um ato não pode oferecer: inversão de circunstâncias. A revelação da Sra. Poccianti sobre a gravidez não é feita para alterar o rumo do enredo, ela apenas choca a Srta. Morgan. Não se trata, portanto, de dar ao público leitor/espectador um final arrebatador, catártico, por meio do qual se chegue a uma conclusão. Ao final, o que se considera não é o que aconteceu depois. Pouco importa se a Srta. Morgan entrou no quarto e falou com Tina, se a adolescente foi levada para um hospital, para

⁹⁶ “*The Dark Room* adumbrates a masterful use of the same pattern in *Suddenly Last Summer*, but here, the final revelation does not bring about a reversal of circumstances like the one which allows the later, longer play to approach the magnitude of Greek tragedy.”

uma casa de proteção do Estado etc. Mais importante é o que levou os personagens a chegarem àquele estado de degradação familiar e social.

O quarto escuro é o lugar que Tina escolheu para se refugiar, mas é também o ambiente em que a Sra. Pociotti vive. Ele é real para Tina e metafórico para a mãe. Ambas têm a possibilidade de sair dele, mas boas razões para nele permanecer, uma vez que a vida real, repleta de opressão social e econômica, tem pouco ou nada a lhes oferecer.

4 *THE LONG STAY CUT SHORT, OR THE UNSATISFACTORY SUPPER*

*Ela é um metal forjado por amor
muito volátil, tênue e ardente
de modo que sua substância se perderá
como um relâmpago ou como o vento*⁹⁷

Do poema *Elegia para Rose*, de Tennessee Williams

Escrita antes de 1945 e publicada primeiramente como *The unsatisfactory supper* no volume *the Best one-act plays of 1945*, de Margaret Mayorga, foi também publicada na coletânea *American blues* em 1948. Essa peça serviu de base, com *27 wagons full of cotton (a Mississippi Delta comedy)* (*27 carros de algodão (uma comédia do Delta do Mississipi)*), para um dos mais controversos trabalhos de Williams, o filme dirigido por Elia Kazan, *Baby Doll* (1955) (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 138). A mais recente encenação⁹⁸ da peça aconteceu pelas mãos do grupo Black Tea Productions em 2012 em Toronto, Canadá, intitulada apenas *The unsatisfactory supper*, como parte do Tennessee Williams Fest, tendo *Something unspoken (Algo não dito)* como segunda peça do programa teatral.

Em sua autobiografia *Memoirs*, Williams menciona que escreveu *The unsatisfactory supper* em dezembro de 1946. O ano mencionado pelo autor não parece preciso pela seguinte razão: ele afirma ter escrito a peça nessa época, após *You touched me! (Você me tocou!)* abrir temporada na Broadway em janeiro de 1946 (WILLIAMS, 1975, p. 98-99). Porém, a peça que o escritor escrevera em parceria com Donald Windham teve sua estreia em 25 de setembro de 1945 e encerrou a temporada em 5 de janeiro de 1946⁹⁹. É mais provável, portanto, que Williams tenha se enganado¹⁰⁰ em relação ao ano e que tenha escrito a peça em dezembro (ou

⁹⁷ "She is a metal forged by love / too volatile, too fiery thin / so that her substance will be lost / as sudden lightning or as wind". Primeira estrofe do poema *Elegy for Rose* (WILLIAMS, 2006a, p. 82n137).

⁹⁸ O *fac simile* do cartaz da peça está no Anexo A.

⁹⁹ Os dados a respeito da temporada são do *website* Internet Broadway Database: <<http://www.ibdb.com/show.php?id=9533>>.

¹⁰⁰ Williams escreveu e publicou suas memórias na década de 1970, isto é, cerca de 30 anos depois de

mesmo antes) de 1945, o que permitiria ainda a sua publicação no volume de Margaret Mayorga, citado anteriormente, que só foi realmente editado no ano seguinte.

The long stay cut short, or The unsatisfactory supper é a peça com o mais longo título na coletânea *American blues* pois, na verdade, são dois títulos unidos por “or”. Ambos descrevem sucintamente situações da peça, sendo que a primeira parte do título é decorrente da segunda, ou seja, a estada é abreviada a partir da discussão gerada em virtude de uma refeição insatisfatória.

A ação se passa em uma pequena cidade do Mississípi chamada Blue Mountain. Na mesma casa, vivem Archie Lee e sua esposa Baby Doll, além de uma tia octogenária dessa última, chamada Rose. A peça se inicia com a reclamação de Archie Lee sobre a recente incapacidade de Tia Rose cozinhar corretamente. Ela acabara de preparar um prato que ficou mal cozido e sem sal, o que irritou a ele e a Baby Doll profundamente. Aproveitando o espírito de reclamação, Baby Doll diz que a tia tem tomado conta do lugar por chamar tudo de seu.

Tia Rose avisa que vai colher rosas no jardim e diz estar muito feliz por poder cozinhar para os sobrinhos. Apesar dos agrados que tenta fazer, Archie Lee reclama com a esposa que a permanência da tia na casa já ultrapassou os limites. Baby Doll, mesmo descontente com a situação imposta, pergunta à tia se ela tem planos para o futuro, e ouve que seu único plano naquele momento é deixar tudo como está e aguardar o chamado de Jesus, pois está velha demais para mudanças.

Vendo que Baby Doll não vai conseguir convencer a tia, Archie Lee informa que a levará no dia seguinte para onde ela quiser, seja a casa de outros sobrinhos ou um asilo, o que leva Tia Rose a expressar que pensava estar satisfazendo aos sobrinhos com as refeições.

escrever essas peças. Esse é um tipo de engano comum em livros de memórias.

Um furacão se aproxima, Archie Lee e Baby Doll entram na casa. Baby Doll chama Tia Rose, mas ela, no entanto, permanece do lado de fora, junto às rosas que sempre cultivou. Mesmo sob os protestos dos sobrinhos, a tia não cede e permanece do lado de fora, relembando todo o amor e dedicação a eles e que naquele momento estava sendo desprezado. Agarrando-se a algumas rosas, seu frágil corpo é arrastado pelo furacão.

Como é comum nas análises das peças (mas não somente) de Tennessee Williams, *The long stay cut short, or The unsatisfactory supper* também não escapou ao olhar biografista de críticos e estudiosos, que usualmente a entendem como uma homenagem a sua avó materna Rosina Dakin. Conforme Alice Smith-Howard e Greta Heintzelman (2005, p. 138), a história da peça guarda similaridades com a real: a avó de Williams, mesmo estando com tuberculose, insistia em realizar atividades domésticas quando morava com seu marido Walter, o querido avô de Williams, e com os pais do autor.

Lester (1998, p. 13-14) não leva em consideração a idade das personagens e aproxima Tia Rose de outra familiar de Williams:

A personagem Tia Rose pode ser baseada na irmã de Williams, chamada Rose, que foi psicologicamente e emocionalmente abandonada pela família devido a um suposto desequilíbrio mental. O retrato solidário que Williams faz de Tia Rose se assemelha à solidariedade por sua irmã, por quem ele sentia uma especial afeição e compartilhava uma profunda conexão espiritual.¹⁰¹

Embora não se possam desprezar esses dados biográficos, escolhê-los como mais representativos significaria privilegiar a análise da representação da vida privada, o que não é o foco deste trabalho: a representação das questões sócio-históricas nas peças de *American blues*. Sendo assim, a análise não primará por esse esforço biográfico na tentativa de reconstituir um universo familiar que serviu de base para a construção da narrativa, ao

¹⁰¹ "The character Aunt Rose may be based on Williams's sister Rose, who was emotionally and psychologically 'abandoned' by the family because of her alleged mental imbalance. Williams's sympathetic portrait of Aunt Rose parallels his own sympathy for the sister with whom he felt a special kinship and shared a profound spiritual connection."

contrário, será beneficiado o caminho inverso, aquele em que o universo social gera situações que possam ser encontradas também no familiar.

4.1 TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO

É o final de uma tarde de sábado de primavera. Não há qualquer identificação por parte do autor da época em que a narrativa se passa. Como *Moony's kid don't cry* e *The dark room* foram escritas no período da Depressão e suas narrativas são claramente daquele período, o mesmo parece acontecer com *The long stay...*, embora haja algumas considerações a fazer. A maioria das peças em um ato de Williams tem como tempo narrativo o próprio tempo histórico da escrita. O autor sempre indicou quando havia mudanças de tempo histórico relevantes, como é o caso de *Honor the living*, cuja cena inicial se passa na década de 1910, e *Ten blocks on the Camino Real*, cujo tempo histórico não é indicado justamente por não haver um tempo definido.

Se for levado em conta o fato de que Williams pode tê-la escrito em 1945, a Depressão já havia acabado nesse período¹⁰². Isso, porém, não impediria que o autor olhasse para aquele momento histórico e escrevesse sobre o mesmo, afinal, em 1943 ele ainda escrevia contos e peças sobre o período da Depressão, prova disso é que essas obras viriam a originar, no final de 1944, *The glass menagerie*. Argumenta-se, portanto, que mesmo tendo escrito alguns anos depois de a Depressão ter se encerrado, é ela que Williams está representando em sua peça.

Não cabe repetir, portanto, a contextualização sobre a Grande Depressão da década de 1930, pois isso já foi feito nas seções 2 e 3 referentes às duas primeiras peças da coletânea. Vale, porém, verificar a situação específica de Tia Rose naquela família e o que pode ser

¹⁰² Boa parte dos historiadores indica que a Depressão Econômica terminou em 1939, como é o caso de Osvaldo Coggiola. Há, porém, outros como Robert S. McElvaine que registram o fim do período como 1941.

inferido a partir dela sobre o contexto histórico.

Tia Rose não ajuda financeiramente Archie Lee e Baby Doll, já tendo passado pela casa de pelo menos outro sobrinho. Isso indica que ela não tem qualquer pensão e que depende integralmente da ajuda familiar. Em 1935, com a aprovação do Social Security Act, o governo criou formas de beneficiar várias categorias, inclusive os idosos, mas estes deveriam ter sido, segundo Kyvig (2004, p. 250-251), contribuintes do sistema. Além disso, o Social Security Act de 1935 estabelecia um teto de idade para solicitação do benefício: “A exigência de idade mínima para elegibilidade no programa de assistência à velhice não poderia ser maior que 70 anos antes de 1940 e não mais que 65 anos a partir de 1º. de janeiro de 1940. Não havia exigências em relação à idade para os cegos.”¹⁰³ (GRUNDMANN, 1985, p. 12). Esse dado é interessante porque reforça a frágil condição familiar em que Tia Rose se encontra. Tivesse ela alguma chance de se apoiar em benefício governamental, isso poderia servir ao menos como um elemento para lhe trazer alguma segurança, mesmo que continuasse a viver com os sobrinhos.

Um dado interessante no livro de David E. Kyvig (2004, p. 138) menciona que o ano de 1940 registra a média mais alta de idade de mulheres idosas (67 anos) até aquele momento do século XX no país. Tia Rose, aos 85 anos, fazia parte de um grupo de mulheres que estavam fazendo história.

Tia Rose está totalmente excluída das relações de produção social: não trabalha (tampouco é proprietária) e não tem qualquer renda, o que significa ter poder de ação e arbítrio social nulos. Esse é um ponto relevante para se voltar à questão do olhar biografista, pois, por meio dele, deixa-se em segundo plano a questão financeira para destacar a representação de aspectos familiares e, portanto, privados. A situação de Tia Rose na casa dos

¹⁰³ “The minimum age requirement for eligibility for old-age assistance could be no more than 70 before 1940, and no more than age 65 effective January 1, 1940. There was no age requirement for aid to the blind.”

sobrinhos é decidida única e tão somente pela questão financeira, como será analisado adiante (subseção 4.4).

4.2 ESPAÇO

A narrativa se passa na cidade de Blue Mountain, no estado de Mississípi, sul dos Estados Unidos. Essa cidade existe até hoje e pertence ao Tippah County (Condado de Tippah), no norte do estado. Das três peças que investigam os efeitos da depressão econômica, *The long stay...* é a única cujo nome da cidade é identificado, uma vez que sobre isso, em *Moony's kid...* e *The dark room*, Williams apenas afirma ser uma cidade grande e industrial. A ação de *The case...* se passa na Nova Inglaterra e a de *Ten blocks...*, em um porto tropical das Américas. Portanto, *The long stay...* é a única que se passa no Sul dos Estados Unidos, aspecto relevante na obra de Williams, considerando-se o grande número de peças longas (*The glass...*, *A streetcar...*), peças em um ato (*27 wagons...*, *The lady...*), contos (*Big Black...*), isso só para ficar em alguns exemplos. Nas palavras de Carson McCullers (2005, p. 254), autora contemporânea e amiga do autor, em seu ensaio *The Russian realists and the Southern literature*, publicado pela primeira vez em 1941,

O Sul tem sido sempre um caso à parte nos Estados Unidos, tendo interesses e uma personalidade distintamente própria. Economicamente e de outras formas tem sido usado como uma espécie de colônia para o resto da nação. A pobreza é diferente de qualquer coisa conhecida em outras partes do país. Na estrutura social existe uma divisão de classes semelhante à velha Rússia. O Sul é a única parte da nação que tem uma classe camponesa definida [...] Tanto no Sul quanto na velha Rússia o barateamento da vida é constatado a cada momento. A coisa em si, o detalhe material, tem um valor exagerado.¹⁰⁴

¹⁰⁴ "The South has always been a section apart from the rest of the United States, having interests and a personality distinctly its own. Economically and in other ways it has been used as a sort of colony to the rest of the nation. The poverty is unlike anything known in other parts of this country. In social structure there is a division of classes similar to that in old Russia. The South is the only part of the nation having a definite peasant class. [...] In both the South and old Russia the cheapness of life is realized at every turn. The thing itself, the material detail, has an exaggerated value."

C. W. E. Bigsby sugere outra relação de Williams com a obra tchekhoviana ao analisar suas mais conhecidas peças longas. Para o autor, “Williams retrata uma sociedade em mudança. Não por acaso foi Checkhov seu dramaturgo favorito. A configuração do Sul na maioria de suas peças sugere uma cultura cujo passado não é mais recuperável, exceto como mítico, e cujo futuro representa a ameaça de dissolução.”¹⁰⁵ (BIGSBY, 2000, p. 43). Enquanto McCullers enfatiza o desfavorecimento do Sul, no que diz respeito às condições econômicas, Bigsby alerta para o mito criado sobre ele. É interessante notar a forma como ambos aspectos (dinheiro e mito) aparecem no depoimento de Williams¹⁰⁶ (apud BIGSBY, 2000, p. 50-51):

Eu escrevo por amor ao Sul ... Mas eu não posso esperar que sulistas percebam que a minha escrita sobre eles é uma expressão de amor. É com pesar por um Sul que não existe mais que eu escrevo das forças que o destruíram ... o Sul tinha um modo de vida do qual tenho idade suficiente para lembrar – uma cultura que tinha graça, elegância ... e cultura pura ... não uma sociedade baseada no dinheiro, como no Norte. É com pesar que ... Eu escrevo sobre o Sul porque acho que a guerra entre o romantismo e a hostilidade a ele é muito forte lá.¹⁰⁷

Williams tinha consciência de que o Sul representava bem as tensões sociais e que, na sociedade do *American way of life*, a própria ideia de bem-estar social, em uma cultura envolta miticamente em graça e elegância, só pode ser mesmo válida a partir do bem-estar e da capacidade de ação individual, baseados no dinheiro.

Essa cidade do Mississípi se localiza em uma área sujeita a grandes furacões. Em 5 de abril de 1936, na cidade de Tupelo, no Lee County, situada a não mais de 60 quilômetros de Blue Mountain, houve o segundo maior furacão da história dos Estados Unidos, que matou

¹⁰⁵ “Williams pictures a society on the turn. Not for nothing was Checkhov his favourite playwright. The southern setting of most of his plays suggests a culture whose past is no longer recoverable, except as myth, and whose future represents the threat of dissolution.”

¹⁰⁶ WILLIAMS, Edwina Dakin; FREEMAN, Lucy. **Remember me to Tom**. New York: G. P. Putnam's Sons, 1963. p. 213.

¹⁰⁷ “I write out of love for the South ... But I can’t expect Southerners to realize that my writing about them is an expression of love. It is out of regret for a South that no longer exists that I write of the forces that have destroyed it... the South had a way of life that I am just old enough to remember – a culture that had grace, elegance... and inbred culture... not a society based on money, as in the North. I write out of regret for that... I write about the South because I think the war between romanticism and the hostility to it is very sharp there.”

216 pessoas¹⁰⁸ (STORM..., 2012). É provável que o autor tivesse a lembrança dessa triste tragédia quando escreveu a peça alguns anos depois. Vale lembrar que o Sul sempre foi mais afetado por tragédias naturais que o Norte do país, o que possivelmente criou nas pessoas dessa região uma impregnação desses fatos na memória.

Para Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 5), Blue Mountain tem relação com Clarksdale, cidade na divisa com a Louisiana, onde Williams passou parte da infância e da adolescência e que lhe marcaria como uma das suas grandes experiências no Sul: “Williams retratou Clarksdale e seu entorno em seu cânone literário, frequentemente se referindo à área como ‘Blue Mountain, Mississipi’, ‘Glorious Hill, Mississipi’ ou ‘Two Rivers County’”¹⁰⁹

Blue Mountain é a cidade-espaco de algumas de suas peças, como *27 wagons...*, na qual a atividade econômica dos personagens Jake Meighan e Silva Vicarro é o descaroçamento de algodão. Embora não haja qualquer menção sobre a atividade profissional de Archie Lee em *The long stay...*, pode-se ao menos cogitar que seu trabalho é relacionado ao plantio de algodão, pois essa era uma atividade forte na época. Williams também usou esse nome para uma composição, em parceria com o músico Paul Bowles, intitulada *Blue Mountain ballads* (*Baladas de Blue Mountain*). “Blue”, que remete tanto à cor azul quanto à tristeza, melancolia, dá a tônica ao nome da cidade, outro aspecto poético. O uso de “blue” aparece também em outras de suas obras, como o conto *The field of the blue children* (*O campo das crianças azuis*).

Esse panorama sobre a escolha do nome da cidade aponta para um dado relevante na obra do autor: escolhas aparentemente simples, que poderiam ser consideradas banais à

¹⁰⁸ Dos dez maiores furacões registrados na história do país, três foram no Mississipi: além de Tupelo, Natchez foi atingida em 6 de maio de 1840 e teve 317 vítimas fatais, e Purvis, em 24 de abril de 1908, sendo que esse último furacão veio de Amite, no estado da Louisiana, matando 143 pessoas ao todo (83 só em Purvis).

¹⁰⁹ “Williams depicted Clarksdale and its environs in his literary canon, often referring to the area as ‘Blue Mountain, Mississippi,’ ‘Glorious Hill, Mississippi,’ or ‘Two Rivers County.’ Blue Mountain também é a cidade de *At liberty*, Glorious Hill é a cidade onde se passam *The eccentricities of a nightingale* e *Summer and smoke*; Two Rivers County, de *Battle of angels* e *Orpheus descending*. Das três cidades referidas por Heintzelman e Smith-Howard, apenas Blue Mountain realmente existe.

primeira vista, na verdade revelam não apenas um grande potencial de intertextualidade com sua própria obra, mas também a historicidade que o autor imbuía nela.

A ação se concentra em uma varanda e jardim lateral de uma *shotgun cottage*, o mesmo que uma *shotgun house*: “Em sua forma básica, a *shotgun house* é uma estrutura retangular de um andar, com apenas um cômodo de largura (em geral quatro a cinco metros de largura) e três a quatro cômodos de profundidade”¹¹⁰ (GILDERBLOOM, 2008, p. 149). Esse tipo de construção é típico do Sul e teve mais apelo popular com as famílias de baixa renda especialmente nos anos da Depressão.

A frente da casa é cinzenta e desbotada, com manchas escuras no telhado e algumas irregularidades de construção. Como afirma Mayumi Ilari (2000, p. 72), “Em *The Unsatisfactory Supper*, a casa escura e desbotada é uma alegoria que representa a deterioração em que vivem os personagens”. Atrás da casa há um ciclorama¹¹¹ com o desenho de um pôr do sol róseo, porém indicando tempestade. Uma roseira bela e ao mesmo tempo sinistra completa o espaço.

Há dois sons predominantes: o vento ruidoso como o gemido de um gato e uma música prokofieviana para introduzir a cena. Embora o autor não especifique a qual música do compositor russo Sergei Prokofiev (1891-1953) se refere e levando em conta que a obra do compositor tem muitas variantes, um aspecto constante é seu tom de humor, deboche e até romantismo. Isso imediatamente remete a um recurso não dramático (que será tratado na subseção 4.4): a música não acompanha sentimentalmente o tom da cena, como seria próprio de um drama ou melodrama. Ao contrário, ela acentua o ambiente de contrastes no qual o céu róseo anuncia uma grande tempestade e a bela roseira compõe o espaço de forma sinistra.

¹¹⁰ “In its most basic form, the shotgun house is a one-story, rectangular structure, only one room wide (usually twelve to fifteen feet wide) and three to four rooms deep”.

¹¹¹ “Ciclorama: grande tela clara, geralmente semicircular, que cobre o fundo e os lados do palco, usualmente para se obter efeitos especiais de iluminação, criando a ilusão de espaço aberto, de grande distância, do céu em seus diversos aspectos, ou projetando filmes ou diapositivos que complementam a ação dramática; infinito, parede do infinito, cúpula de horizonte.” (HOUAISS, 2012)

4.3 PERSONAGENS

Há três personagens na peça: Baby Doll, Archie Lee e Tia Rose. Baby Doll é casada com Archie Lee e é sobrinha-neta de Tia Rose. Grande e indolente, de aparência pseudoegípcia, ela controla sua irritação com a tia, de quem se vê obrigada a cuidar em sua casa. “Baby Doll” é uma forma carinhosa de se referir a uma mulher, embora durante a peça Archie Lee não chame a esposa usando esse nome nenhuma vez.

Archie Lee tem uma aparência relaxada e seu rosto é de um branco pouco saudável. Ele chupa o dedo e está constantemente irritado, tentando justificar seu hábito infantil acusando a esposa de não comprar palito de dente. É insensível em relação à presença de Tia Rose, calculando que ela em breve pode se tornar uma fonte de despesas médicas.

Tia Rose é uma octogenária que ainda tem disposição física para cozinhar e cuidar da roseira, embora se canse rapidamente. É uma mulher inteligente, sempre gentil com os sobrinhos, e percebe haver um clima de animosidade logo no início da peça. Seu nome remete às flores de que cuida com tanto amor.

Os três vivem em condições precárias. A casa apresenta aspectos de falta de manutenção e cuidado. Tia Rose, no entanto, procura valorizar a beleza natural que o jardim oferece com as rosas que ela chama de poemas da natureza, usando-as para enfeitar a casa.

Baby Doll e Archie Lee não têm tais preocupações. Ele se esparrama na cadeira da varanda e passa boa parte da peça articulando uma estratégia de se livrar de Tia Rose. Baby Doll, mesmo sabendo da dificuldade que a tia teve na cozinha, não se oferece para preparar a refeição. Ela se mostra incomodada com o fato de a tia chamar a casa, a cozinha etc. de “minha”, mas quando Archie Lee sugere que ela assuma a cozinha, a esposa prontamente responde: “Me arranja uma preta e eu tiro ela da cozinha.”¹¹²

¹¹² “You get me a nigger and I’ll keep her out of the kitchen.” (WILLIAMS, 1948, p. 35). É interessante notar, na fala de Baby Doll, a ideia de ter uma empregada negra como símbolo de *status*. Em *A streetcar*

Ambos desconsideram o esforço e a dedicação da tia e se concentram em pensar que no futuro próximo ela poderá lhes trazer despesas com as quais não possam arcar. Especialmente Archie Lee se ressentia com a aparente despreocupação da velha senhora, que não faz planos para o futuro e pretende morar com eles até morrer.

Há um enorme distanciamento entre os sobrinhos e a tia, muito menos de idade do que de pensamento. Tia Rose expressa seus valores cristãos, nunca teve filhos, e se dedica aos sobrinhos com a devoção que a sua força física e memória lhe permitem. Considerando-se que é uma mulher nascida na segunda metade do século XIX, pode-se conjecturar que viveu os difíceis anos da reconstrução pós-Guerra da Secessão e que só na vida adulta teve a oportunidade de chegar mais perto de um mínimo de prosperidade social. É preciso lembrar, no entanto, que o Sul, onde vivem, sempre foi mais pobre que o Norte, e isso sem dúvida afetou tanto a trajetória social da tia quanto a dos sobrinhos.

4.4 DIÁLOGOS

Um traço importante de antinaturalismo está na indicação de Williams sobre os diálogos entre Baby Doll e Archie Lee serem realizados como em uma leitura monótona, lembrando um recital grotesco. Ele indica, ainda, que as passagens podem ser divididas em estrofe e antístrofe de acordo com os movimentos de Baby Doll de um lado ao outro da varanda (WILLIAMS, 1948, p. 34). O efeito dessa indicação é criar um ambiente de inevitável escape para Tia Rose, que será expulsa ao final e optará por não entrar na casa, preferindo enfrentar o furacão. Os diálogos entre o casal em alguns momentos são

named desire, Blanche lamenta a Stella que com a série de mortes em Belle Reve ela não teve nenhuma negra para ajudá-la. No caso de Blanche, a vida pregressa abastada é um dado concreto, já no caso de Baby Doll trata-se de um desejo de ascensão social que poderia ser demonstrado pela capacidade de manter uma negra contratada para serviços domésticos. “Nigger” é um termo pejorativo, por isso foi traduzido, na fala de Baby Doll, como “preta”.

entremeados com o cântico religioso que Tia Rose entoa (como será visto mais adiante), o que reforça a conspiração do casal contra a fragilidade dela.

Como a peça em um ato foca diretamente na situação, em *The long stay...* esse foco recai sobre a expulsão de Tia Rose, que é totalmente elaborada por meio do diálogo entre Archie Lee e Baby Doll. Para uma melhor exploração dos diálogos, serão apresentadas três subseções: 4.4.1, que mostrará a forma como Tia Rose é encarada por diferentes gerações; 4.4.2, que tratará da análise do cântico religioso entoado pela tia em contraste com a falácia de Baby Doll; e 4.4.3, que exporá o processo de expulsão de Tia Rose.

4.4.1 UM FARDO ONEROSO

Algo que se evidencia desde a primeira parte e prossegue até o final é o fato de não haver sequer uma fala de Archie Lee que seja afetuosa com Baby Doll ou Tia Rose. Ora ele é grosseiro, ora sarcástico, ora calculista, pouco se importando em esconder o que pensa. Baby Doll disfarça mais, querendo aparentar educação e senso de obrigação familiar, mas não deixa de manifestar o enfado e a irritação provocada pela presença da tia, mesmo quando ela é simpática e alegre.

Tia Rose, por sua vez, fala sempre procurando agradar e mostrar sua dedicação aos sobrinhos. Sua alegria, porém, não os contagia. Após dizer que vai colher flores para colocar na casa, nenhum dos dois lhe dá qualquer atenção: Baby Doll boceja e Archie Lee permanece chupando o dedo, ambos declarando gestualmente a insatisfação que sentem pela presença da senhora.

De vital importância é a tensão criada por Archie Lee e reproduzida por Baby Doll. Ele só diz claramente o que pensa ao final, mas durante todo o enredo suas indiretas são percebidas por Tia Rose, que as contorna, evitando confronto:

ARCHIE LEE. Não sou fã de verduras.

TIA ROSE. Estou surpresa de ouvir você falar isso.

ARCHIE LEE. Não vejo razão para estar. Até onde sei, eu nunca disse ter paixão por verduras na sua presença, Tia Rose.

TIA ROSE. Bem, alguém disse.

ARCHIE LEE. Alguém disse isso alguma vez em algum lugar, mas não quer dizer que fui eu.

TIA ROSE. (*Com uma risada nervosa.*) Baby Doll, quem é que é louco por verduras?

BABY DOLL. (*Cansadamente.*) Não sei quem é louco por verduras, Tia Rose.¹¹³

Quando Tia Rose diz que Archie Lee não reclama de sua comida e tenta lhe fazer um carinho na cabeça, ele muda sua cadeira de lugar para não receber o agrado da tia, o que a deixa desconcertada e a faz mudar de assunto. Ao longo da peça o sobrinho demonstra sua insatisfação por meio de gestos e atitudes. Só ao final ele vai direto ao ponto, quando percebe que sua esposa não está sendo suficientemente convincente.

A ignorância dele prossegue quando a tia fala sobre os ovos Birmingham. Ele não sabe o que são e dificulta a explicação dela, que mantém a razão, sem se deixar levar pela grosseria do sobrinho:

ARCHIE LEE. (*Sarcástico.*) Tem que acender o fogo do forno?

BABY DOLL. Não, tem que esquecer de acender. É por isso que se chama ovos Birmingham, eu acho. (*Ela ri de sua sagacidade.*)¹¹⁴

O comentário de ambos é cruel. A tia havia esquecido de acender o forno, o que fez com que os vegetais não cozessem. O esquecimento dela vira motivo de zombaria e dará início à conversa entre o casal sobre há quanto tempo a tia está com eles, desencadeando a ideia de passá-la para qualquer outro sobrinho. Como bem afirma Mayumi Ilari (2000, p. 73),

¹¹³ "ARCHIE LEE. I'm not strong on greens.

AUNT ROSE. I'm surprised to hear you say that.

ARCHIE LEE. I don't see why you should be. As far as I know I never declared any terrible fondness for greens in your presence, Aunt Rose.

AUNT ROSE. Well, somebody did.

ARCHIE LEE. Somebody probably did sometime and somewhere but that don't mean it was me.

AUNT ROSE. (*With a nervous laugh.*) Baby Doll, who is it dotes on greens so much?

BABY DOLL. (*Wearily.*) I don't know who dotes on greens, Aunt Rose." (WILLIAMS, 1948, p. 36)

¹¹⁴ "ARCHIE LEE. (*Sarcastically.*) Do you build a fire in th' stove?

BABY DOLL. No, you forget to do that. That's why they call them eggs Birmingham, I suppose. (*She laughs at her wit.*)" (WILLIAMS, 1948, p. 37)

Mais uma vez as relações humanas deterioradas – desta vez, familiares – em função de dinheiro, são tematizadas por Williams. Não mais capaz de cozinhar, a tia velha já não tinha função dentro da casa, motivo pelo qual deveria ser passada adiante, antes que adoecesse ou onerasse o orçamento.

É no passado que Tia Rose encontra lembranças afetuosas, como as do pai de Baby Doll que apreciava os ovos Birmingham feitos pela tia. Isso atesta que seu trabalho era estimado pela geração imediatamente anterior, para a qual ela estava oferecendo seus préstimos em troca da convivência em um lar.

Foi a partir da geração de Baby Doll (e de seus primos e primas) que a tia começou a ter problemas na convivência familiar. Embora não haja indicação da idade de Archie Lee e Baby Doll, pode-se pelo menos imaginar que ela tenha por volta de 30 anos, pois é sobrinha-neta de Tia Rose. Se Archie Lee não for muito mais velho que ela – o que não deve ser, caso contrário seria relevante para o autor indicar – é possível conjecturar que ambos passaram toda a sua fase adulta sob as trevas da depressão econômica, o que deve ter acontecido também com os primos de Baby Doll. O presente deles, portanto, é marcado por uma situação de privações de longa data, o que explica o descontrole de Archie Lee ao imaginar as quantias dispendiosas advindas dos cuidados com a tia.

O processo de passar uma pessoa idosa de uma família a outra, com nenhuma delas se habituando à convivência de um ente mais velho ou querendo arcar com a responsabilidade familiar por alguém que não teve sua própria família, como é o caso de Tia Rose, revela-se ainda mais cruel quando as pessoas tomam medidas drásticas para poder levar a cabo suas intenções: a esposa de Jim, outro sobrinho com quem Tia Rose vivera anteriormente, alegou que a tia tinha roubado dinheiro dela. Nem Archie Lee nem Baby Doll acreditam que aquilo fosse possível e reconhecem naquela história apenas um artifício para se livrar da velha senhora.

Não se trata de um conflito de gerações. A questão é que Tia Rose se torna um incômodo econômico, mesmo ajudando com as tarefas da casa. Baby Doll é pouco afeita ao trabalho na cozinha e se beneficia da presença da tia, já que o marido não tem condições de contratar uma empregada, como ela gostaria. Como bem define Lester (1998, p. 15), *The long stay...* “[...] ataca percepções negativas sobre o envelhecimento e mostra a insensibilidade e autoabsorção da juventude. As tensões entre Archie Lee e Baby Doll surgem de seu ressentimento por ter que cuidar da tia cada vez mais velha e a quem veem como um fardo dispendioso.”¹¹⁵

4.4.2 CÂNTICO CRISTÃO E FALÁCIA CAPITALISTA

Enquanto colhe rosas, Tia Rose canta o hino cristão “Rock of Ages, Cleft for Me”, o qual foi escrito em 1775. O hino faz referência a uma fenda em uma rocha que ajudou, segundo seu autor (o reverendo Augustus Montague Toplady), a salvar sua vida em meio a uma terrível tempestade. A escolha desse hino é bem precisa, pois Tia Rose muito em breve vai precisar de uma “rocha eterna” na qual se apoiar para enfrentar a fúria expulsória do sobrinho.

Williams não indica quais versos do hino devem ser entremeados ao diálogo do casal. Essa indicação é feita quando o diálogo começa a girar sobre pessoas idosas que se tornam dependentes de morfina. Especialmente as estrofes três e quatro¹¹⁶ do hino dão um efeito de contraste ao que Archie Lee conversa com Baby Doll:

¹¹⁵ “[...] attacks negative social perceptions of aging and shows the callousness and self-absorption of youth. Tensions between Archie Lee and Baby Doll arise from their resentment at having to care for the aging Aunt Rose, whom they see as a costly burden.”

¹¹⁶ Essa tradução é de João Gomes da Rocha (ROCHA ETERNA, 2011). No *Anexo A* há a letra completa do hino e da tradução.

Nada trago a Ti, Senhor!
 'Spero só em Teu amor!
 Todo indigno e imundo sou,
 Eis, sem Ti, perdido estou!
 No Teu sangue, ó Salvador,
 Lava um pobre pecador.

Quando a morte me chamar,
 E ante Ti me apresentar,
 Rocha eterna, meu Jesus,
 Que por mim, na amarga cruz,
 Foste morto em meu lugar,
 Quero em Ti só me abrigar .¹¹⁷

Essa é uma das cenas em que o recital grotesco sugerido por Williams, sobreposto ao cântico cristão, resulta em um efeito irônico: aquela frágil senhora, que pouco antes quase fora derrubada por um vento forte e colhe rosas para a casa entoando versos, agora é objeto da discussão do casal que conversa sobre o seu destino. As palavras de fé e de amor dela nada podem contra aqueles que tramam seu futuro.

Como visto no capítulo sobre *The case...*, as rosas são flores que representam o amor, a afeição, a paixão. Tia Rose tem grande apreço por essas flores (talvez advindo de seu próprio nome), colhe-as e distribui-as em vasos pela casa, a melhor expressão de seu amor pelos sobrinhos.

Archie Lee brada que não vai ficar com a tia até o fim de seus dias e há um escurecimento do céu, que iniciara róseo, se tornando agora azul. A roseira, porém, permanece com a luz anterior, poeticamente criando um foco sobre Tia Rose no lugar em que será aniquilada e ao mesmo tempo salva, um apenas aparente paradoxo trágico (como será visto na subseção 4.5).

Archie Lee relembra quais são os outros parentes com quem Tia Rose poderia ficar até finalmente dizer que, se a tia morrer enquanto estiver com o casal, ele vai queimar o corpo e

¹¹⁷ "Nothing in my hand I bring, / simply to the cross I cling; / naked, come to thee for dress; / helpless, look to thee for grace; / foul, I to the fountain fly; / wash me, Savior, or I die. / While I draw this fleeting breath, / when mine eyes shall close in death, / when I soar to worlds unknown, / see thee on thy judgment throne, / Rock of Ages, cleft for me, let me hide myself in thee." (ROCK OF AGES..., 2011)

colocar as cinzas em uma garrafa. Fosse Archie Lee capaz de realmente fazer isso ou não, só o fato de dizê-lo mostra a crueldade de sua imaginação e a completa falta de consideração com a senhora.

Ao concluir que não vai arcar com as despesas de um funeral sem a ajuda dos outros parentes, ele inicia a terceira parte do diálogo ordenando que Baby Doll avise a tia que ela excedeu o tempo de ficar na casa. Baby Doll inicia, inquieta, o cumprimento da tarefa:

Sim, elas são poemas da natureza, Tia Rose, sem dúvida elas são. E, Tia Rose – enquanto estamos falando, venha pra cá um minutinho para eu conversar com a senhora. (TIA ROSE *começara a se distanciar da varanda, como se tivesse uma premonição de perigo. Ela para, de costas para a varanda, e o medo é visível em seu rosto. É um medo familiar, gravado em seus ossos, mas ao qual ela nunca se habituou.*)¹¹⁸

Tia Rose percebe imediatamente que a mudança na fala da sobrinha – de indiferente a repentinamente delicada – enuncia algo de ruim. Sua primeira atitude é se desculpar novamente pela refeição malsucedida e oferecer uma reparação culinária, que é negada.

Baby Doll pergunta se a tia tem planos, e a velha senhora revela esperar o fim que Jesus lhe reserva, pois ela não será esquecida por Ele, seu salvador. Segundo ela, quando Jesus a chamar, “Um vento descerá e me erguerá e me levará! Do mesmo modo que fará com as rosas quando elas estiverem como eu estou...”¹¹⁹ A fala de Tia Rose é premonitória de seu fim, embora ela não esperasse nesse momento que ele estivesse tão próximo e fosse uma hiperbolização da imagem que criara.

Ao falar que não fez planos para o futuro, uma tensa cadência musical permeia as palavras de Tia Rose. Essa mesma cadência será repetida momentos depois, logo após as duras palavras de Archie Lee sobre levar a tia embora (expulsá-la, na verdade), quando ela

¹¹⁸ “Yes, they are poems of nature, Aunt Rose, there is no doubt about it, they are. And, Aunt Rose – while we are talking – step over here for a minute so I can speak to you. (AUNT ROSE *had started away from the porch, as if with a premonition of danger. She stops, her back to the porch, and the fear is visible in her face. It is a familiar fear, one that is graven into her very bones, but which she has never become inured to.*)” (WILLIAMS, 1948, p. 39)

¹¹⁹ “A wind’ll come down and lift me an’ take me away! The way that it will the roses when they’re like I am ...” (WILLIAMS, 1948, p. 40)

diz: “Eu pensei que vocês estivessem satisfeitos com a minha comida.”¹²⁰

Essa breve cadência musical funciona como um prenúncio do que está por vir: as palavras esperançosas dela quando cita a confiança que tem em Jesus de que não será abandonada e, momentos depois, o completo escurecimento do céu anunciando o furacão, são os dois elementos que concluirão a jornada da velha senhora.

Um curto diálogo mostra o quanto Tia Rose tem consciência da frágil posição que sempre ocupou naquela família:

BABY DOLL. (*Pigarreando novamente para falar.*) É ótimo, Tia Rose, acreditar em Jesus, mas temos que nos lembrar que Jesus só ajuda aqueles que – se ajudam!

TIA ROSE. Ah, eu sei disso, Baby Doll ! (*Ela ri.*) Nossa, eu aprendi isso no berço, acho até que devo ter aprendido antes de nascer. Mas quando eu não colaborei? Eu consigo contar nos dedos quantos dias fiquei doente, dias em que não estava disposta! Meu Senhor me mantém saudável e ativa, ativa e saudável. É, eu me orgulho disso, a minha idade não me tornou um fardo! [...]¹²¹

Primeiramente, é preciso desfazer uma falácia no discurso de Baby Doll, quando afirma para a tia que Jesus só ajuda aqueles que se ajudam, uma ideia jamais proferida nos livros sagrados que tratam da vida do filho de Deus, segundo a tradição cristã. A ideia de que ajuda divina¹²² é concedida a quem colabora remete primeiramente à literatura dramática grega: “Quando um homem se apressa, Deus também se apressa com ele.” (Ésquilo); “Os céus nunca colaboram com homens que não agem.” (Sófocles); “Primeiro tente você e depois chame Deus, porque para o trabalhador o próprio Deus presta ajuda” (Eurípedes).

No contexto norte-americano temos essa ideia proferida na sentença “God helps those who help themselves”, que se não foi cunhada por Benjamin Franklin, inventor, escritor e

¹²⁰ “I thought you children were satisfied with my cooking.” (WILLIAMS, 1948, p. 41)

¹²¹ “BABY DOLL. (*Clearing her throat again.*) That’s all very well, Aunt Rose, to trust in Jesus, but we’ve got to remember that Jesus only helps those that – well – help themselves!

AUNT ROSE. Oh, I know that, Baby Doll! (*She laughs.*) Why, I learned that in my cradle, I reckon I must have learned that before I was born. Now when have I ever been helpless? I could count my sick days, the days that I haven’t been up and around, on my fingers! My Sweet Savior has kept me healthy an’ active, active an’ healthy, Yes, I do pride myself of it, my age hasn’t made me a burden! [...]” (WILLIAMS, 1948, p. 40-41)

¹²² Emprega-se aqui o termo *ajuda divina* justamente para não confundir o Deus cristão da peça com aqueles da literatura grega.

político que ficou conhecido com George Washington como um dos “pais da pátria”, ao menos foi registrada por ele em seu *Poor Richard's Almanack*. Conforme informado pela Encyclopædia Britannica (2012), Franklin editou esse almanaque no período de 1732 a 1757, no qual figurava o personagem Poor Richard (Pobre Richard), primeiro um astrônomo tolo, mas que logo foi substituído pelo Poor Richard de Franklin, este um personagem cheio de aforismos e provérbios prudentes e sábios a oferecer sobre a importância de se economizar, as vantagens do trabalho árduo e da vida simples. Ainda informa a Enciclopædia Britannica que entre os provérbios estão o citado acima e “Dormir cedo e acordar cedo faz um homem saudável, rico e sábio.”¹²³

Esses provérbios e aforismos deixam clara a ideia de que o trabalho árduo pode levar o indivíduo ao acúmulo de capital e, por consequência, às vantagens de uma vida mais abastada. Não sem razão o próprio Franklin¹²⁴ (apud KARNAL, 2007, p. 91) instruía aprendizes dizendo que “O caminho da riqueza depende principalmente de duas palavras: diligência e frugalidade; isto é, não desperdices tempo nem dinheiro, mas os emprega da melhor maneira possível...”

Baby Doll evidentemente não acredita na falácia do provérbio, sendo ela mesmo uma mulher indolente e preguiçosa. Ao contrário, apropria-se dele porque é conveniente naquele momento para tentar convencer a tia de que essa deve fazer planos. Estrategicamente, ela associa o provérbio frankliniano (independentemente de saber que essa é sua origem) aos ensinamentos de Jesus. O certo é que essa ideia não corresponde ao ensinamento básico cristão de que Deus ajuda os desamparados¹²⁵.

A enganosa concepção de Baby Doll é percebida por Tia Rose, que diz conhecer o ensinamento e ri. Sua risada, porém, não se dá por reconhecê-lo, mas por saber exatamente

¹²³ “Early to bed and early to rise, makes a man healthy, wealthy, and wise.”

¹²⁴ Não é possível informar a referência bibliográfica dessa citação porque ela não consta no livro.

¹²⁵ Em inglês, a frase contrária à falácia de Baby Doll é “God helps the helpless”.

onde a sobrinha quer chegar. Afinal, uma cristã de longa data como ela não se enganaria em relação a um ensinamento de seu Salvador. Não é à toa que Tia Rose imediatamente se defende, lembrando a sobrinha que sempre teve papel ativo na organização da casa. Ciente de que a afirmação da sobrinha não tem qualquer relação com o preceito cristão, ela ao menos pode deixar claro que não está morando há meses na casa e dependendo completamente de favores dos parentes, ao contrário, ela é consciente de que seu trabalho tem valor.

4.4.3 ROSAS MALQUISTAS

O que se vê em *The long stay...* é a espoliação da condição humana da personagem Tia Rose e sua transformação em objeto malquisto. É interessante lembrar que boa parte da crítica especializada gosta de reafirmar sempre que possível que a dramaturgia norte-americana é basicamente composta de peças cujo tema central são as famílias disfuncionais (o que se encaixa como uma luva no discutível termo realismo psicológico). Basta olhar para algumas obras canônicas para entender essa constatação: *The glass menagerie*, do próprio Williams, *Death of a salesman* (*A morte de um caixeiro viajante*), de Arthur Miller, *Long day's journey into night* (*Longa jornada noite adentro*), de Eugene O'Neill.

Embora obviamente o destino dos protagonistas dessas peças não seja feliz ou minimamente digno, todos apresentam um dado em comum: o arbítrio de poder escolher o caminho a seguir com base nas condições materiais que se pode produzir. Ainda que precariamente e a altos custos, de alguma forma eles são capazes de gerar alguma compensação material para sobrevivência própria ou dos seus.

Em *The glass menagerie*, Tom escapa e entra na marinha mercante; Willy Looman, em *Death...*, decide tirar sua própria vida batendo o carro para que a família receba o seguro de vida e o filho possa abrir seu negócio; os Tyrone em *Long day's...* não vivem a vida abastada

de outrora, mas ainda têm o suficiente para sustentar seus vícios. Tia Rose, ao contrário de todos eles, não tem qualquer poder de barganha material e nem condições de produzi-la. A família na qual está inserida, portanto, não é disfuncional, ela sequer se constituiu enquanto família, pois os laços que ligam Tia Rose a Baby Doll e Archie Lee tiveram como base, desde o início, a exploração do trabalho da tia.

Esse foi bem querido por um longo tempo, enquanto tinha mais disposição física e a memória não lhe pregava peças. Tia Rose sempre morou com parentes e vinha cumprindo com a obrigação de realizar tarefas domésticas (na geração dos sobrinhos-netos isso tem uma carga mais pesada) e, acima de tudo, procurando agradar a todos como pudesse.

As palavras de Tia Rose ao se defender da falácia de Baby Doll não causam qualquer efeito. Retomando o que escreveu Carson McCullers, existe um barateamento da vida em prol de questões materiais. Esse barateamento, que nada mais é do que uma aplicação do ideário capitalista que determina valor a absolutamente tudo, se enraiza em todas as instâncias sociais, inclusive na família, e por consequência atinge também a afetividade familiar. O que confere valor à afetividade não são mais as memórias e o tempo compartilhados, os laços de amor e dedicação, mas sim as formas do capital – seja ele econômico ou mesmo em sentimentos de interesse. O afeto que Tia Rose tem a oferecer, nesse sentido, não tem qualquer valor para o casal. O pouco que ainda lhes interessavam eram os serviços domésticos que ela podia prestar.

Archie Lee, que escutara a conversa falaciosa de Baby Doll com Tia Rose sem intervir, afinal era de seu interesse que ela obtivesse algum resultado, vai direto ao ponto quando percebe que a esposa não consegue chegar ao âmago da questão, isto é, anunciar que na manhã seguinte a tia será levada para a casa de um dos sobrinhos ou para um asilo. É ele mesmo quem dá a notícia sobre a expulsão. Seu discurso final apresenta a forma como ele realmente pensa, tão falaciosa quanto a de Baby Doll:

Tia Rose não é burra. Ela sabe quantos quartos tem nesta casa! Ela sabe que estou nervoso, ela sabe que tenho que trabalhar e um trabalhador precisa ser alimentado! E que essa casa é a casa dele e que ele a quer do jeito dele! Bom, meu Jesus Cristo, se esse não é um jeito simples e honesto de resolver o problema, eu lavo as minhas mãos e deixo vocês duas resolverem sozinhas! É, eu vou – ser desgraçado se – !¹²⁶

Archie Lee sabe que é o único ali a dispor de condições financeiras para manter a casa. Sendo o provedor do lar, ele confere a si mesmo a autoridade de mandar e desfazer quaisquer ações, sem considerar a opinião da esposa. É curioso notar como ele afirma ser justo o que está fazendo – mesmo depois de meses explorando o trabalho da tia. Seu senso de justiça se adequa bem ao significado da frase “lavar as mãos” que ele usa logo em seguida. Na narrativa bíblica, a frase remete diretamente à condenação de Jesus Cristo por Pôncio Pilatos, então governador da Judeia e encarregado do julgamento.

Ao dizer que lavava suas mãos, Pilatos afirmava não querer ir contra o pedido de condenação que partia do povo e de alguns líderes romanos, ou seja, ele não faz o que acredita ser justo – antes havia tentado soltar Jesus por não ter provas – e sim o que é melhor para si enquanto governante, defendendo seu cargo. Por sua vez, ao proferir as palavras pilatianas, Archie Lee está se valendo do mesmo recurso, isto é, ele avalia a condição na qual está envolvido: sabe que nenhuma das mulheres tem condições de se manter sem ele e, portanto, não terão como achar outra alternativa. Nas palavras de Mayumi Ilari (2000, p. 82), Williams “[...] filtrou da realidade elementos sociais da repressão feminina, em matizes de desalento e amargor tão característicos do teatro americano da Depressão.” Archie Lee sabe, também, que Tia Rose foi útil até então, mas a perspectiva de que seu trabalho doméstico comece a não corresponder a suas necessidades e a projeção de que doenças onerosas possam lhe trazer gastos com os quais não quer arcar fazem com que ele opte pela falácia daquele discurso.

¹²⁶ “Aunt Rose has got sense. She’s counted the rooms in this house! She knows that I’m nervous, she knows that I’ve got work to do and a workingman’s got to be fed! And his house is his house and he wants it the way he wants it! Well, Jesus Almighty, if that’s not a plain, fair and square way of settling the matter, I’ll wash my hands clean and leave you two women to talk it over yourselves! Yes, I’ll – be God damned if – !” (WILLIAMS, 1948, p. 41)

4.5 ROSAS AO VENTO

Com a aproximação cada vez mais rápida do furacão, Baby Doll começa a colocar as cadeiras da varanda para dentro da casa com a ajuda de Archie Lee e só depois, após uma reflexão, é que chama a tia para dentro, que responde negativamente com leve movimento de cabeça. Baby Doll demora a chamar a tia, cuidando primeiro de objetos, porque considera a possibilidade de deixá-la para fora e acabar com o problema.

Ao pedir que Archie Lee a chame, ele não o faz, dizendo apenas que ela não vai sair do lugar. Archie Lee simplesmente poderia pegá-la no colo e levá-la para dentro, mas reconhece o momento perfeito para resolver o que fora antes discutido.

Tia Rose fica no jardim, de certa forma assustada, mas pensativa em relação à situação que se aproxima. O espetáculo deixa a velha senhora encantada, pois é como se o furacão estivesse sendo mandado para resgatá-la daquela situação da qual ela não tem escapatória. Williams inclui uma rubrica que não é de ação, mas sim do pensamento que trespassa a mente da personagem naquele momento:

Sobrinhas e sobrinhos e primos, como páginas de um álbum, passam rapidamente por sua mente, alguns deles amados como filhos, mas nenhum deles realmente seu filho e todos curiosamente sem necessidade da devoção que ela ofereceu tão gratuitamente, como se tivesse sempre carregado rosas para as quais ninguém nunca ofereceu um vaso.¹²⁷

Nessa poética rubrica aparece todo o sentimento que fora desprezado pelos sobrinhos, que só toleraram Tia Rose enquanto puderam extrair dela alguma força de trabalho e que foram capazes de tramar sua expulsão em alguns minutos. O sentimento dela, delicado e sincero, nada valia em uma família incapaz de valorizá-lo.

¹²⁷ "Nieces and nephews and cousins, like pages of an album, are rapidly turned through her mind, some of them loved as children but none of them really her children and all of them curiously unneedful of the devotion that she had offered so freely, as if she had always carried an armful of roses that no one had ever offered a vase to receive." (WILLIAMS, 1948, p. 42)

A peça se encerra com o furacão empurrando Tia Rose para o roseiral enquanto se agarra aos delicados poemas da natureza que conseguiu segurar nos braços. A cortina cai deixando ao espectador essa imagem, uma sugestão para que complete o final, assim como foram as peças anteriores: em *Moony's kid...* o trabalhador fica cuidando do filho, após ver esfacelados os seus sonhos de escapar da situação opressora; em *The dark room* a Srta. Morgan se choca ainda mais com a situação familiar dos Poccianti ao saber que Tina está prestes a ter um filho e que os limites da sua assistência social dificilmente darão conta da situação de quase miséria daquela família; em *The case of the crushed petunias* Dorothy Simple se despede da cidade segura e monótona onde vive para um futuro incerto e repleto de novidades. Tia Rose, por sua vez, praticamente expulsa da casa onde por meses dedicou seu amor aos sobrinhos, se entrega com suas rosas à força de um furacão que parece ser providência divina. Das peças da coletânea *American blues, The long stay...* é a única na qual a personagem central é fisicamente derrotada.

O próprio leitor/espectador pode completar a imagem da morte de Tia Rose. Porém, o efeito vital criado não é aquele típico desfecho dramático que apresenta uma solução para o caso. Ao contrário e mais relevante, o foco recai sobre a situação que produz tal desfecho: um lento processo de violência afetiva, psicológica e moral contra a velha senhora.

No volume *Memoirs (Memórias)*, Williams (1975, p. 99) afirma que *The long stay...* é uma de suas peças em um ato favoritas. Considerando-se que ele já havia escrito a maioria de suas peças em um ato quando lançou esse livro, é interessante observar como essa peça foi marcante para o autor. Se não for a única, é provavelmente uma das poucas cuja conclusão se constitui em um paradoxo trágico: para Tia Rose ser salva, é preciso que seja destruída. Fosse ela levada à casa de outro sobrinho ou mesmo a um asilo, o ciclo de falta de amor familiar e falta de consideração continuaria até que ela morresse.

5 THE CASE OF THE CRUSHED PETUNIAS – A LYRICAL FANTASY

*Algumas pessoas sem cérebro falam muita besteira, você não acha?*¹²⁸

Espantalho, em *O Mágico de Oz*

Como as outras peças de Williams, *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy* também tem mais de uma data de composição relatada. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 54), a peça foi escrita por volta de 1939. Porém, um estudo mais recente feito pelo pesquisador Thomas Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 277) mostra que o ano da finalização é 1941, uma vez que há a confirmação disso registrada em uma carta do autor naquele ano a sua agente Audrey Wood. Heintzelman e Smith-Howard levam em conta aproximações entre essa peça e *Battle of angels* (*Batalha de anjos*) que serão explicitadas mais à frente.

Publicada pela primeira vez na coletânea *American blues, The case...* foi primeiramente encenada de 15 a 18 de janeiro de 1969, em um programa duplo (com *The gnädiges Fräulein* (*A donzela imaculada*)), no Purple Masque Experimental Theatre da Universidade do Estado do Kansas, em Manhattan, Kansas, ambas com direção e cenografia de Leanna Lenhart, que escreveu sua dissertação de mestrado sobre a produção e encenação das peças¹²⁹ (LENHART, 1969, p. 170). Também foi encenada no Shelterhouse Theatre, em Cincinnati, Ohio, em 1973, com direção de Pirie MacDonald (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 54-5). De acordo com Lester (1998, p. 18), a peça foi encenada anteriormente em Cleveland, Ohio, em 1957, mas há poucos dados a respeito. Consta, no Museu Lasar Segall, na cidade de São Paulo, o registro de uma tradução dessa peça, intitulada

¹²⁸ "Some people without brains do an awful lot of talking, don't you think?"

¹²⁹ Imagens da encenação de *The case...* estão disponíveis no *Anexo A*.

O caso das petúncias esmagadas, sem identificação de tradutor(a) e sem dados de montagem. Há outra tradução disponível no Teatro-Escola Célia Helena, intitulada *O caso das petúncias pisoteadas*, cuja tradução foi feita por Antônia Futuro e Francisco Alejandro Ortega¹³⁰.

The case of the crushed petunias vem acompanhada de um subtítulo: *a lyrical fantasy*. Das cinco peças da coletânea, apenas duas têm subtítulo: essa e *Ten blocks on the Camino Real – a fantasy*. Sobre esse subtítulo é preciso lembrar que Williams costumava chamar suas peças em um ato de “fantasias”, alargando assim o sentido do termo e incluindo as peças mais próximas de uma estética realista também. *The case...*, porém, nada tem de realista, e nela o autor se utiliza de símbolos, alegorias e paródias a fim de criar uma parábola sobre a utopia. Os elementos simbólicos, alegóricos e paródicos serão abordados ao longo das seções subsequentes e, na subseção 4.5, será abordada a questão da peça enquanto parábola.

Assim como aconteceu com *Moony's kid...* e *The long stay...*, *The case...* também é associada a outras obras do autor e, assim, considerada um trabalho embrionário. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 55), Dorothy, protagonista dessa peça, remete a algumas personagens que se tornariam comuns na dramaturgia do autor, como Lady Torrence em *Orpheus Descending* (*A descida de Orfeu*). Segundo as autoras, Dorothy é predecessora de Cassandra Whiteside, personagem de *Battle of angels*, que tem *The case...* como modelo. Sobre isso, é importante notar que, embora *The case...* tenha sido finalizada em 1941, Williams tinha iniciado sua escrita anos antes. Assim como com as outras peças, os aspectos relevantes para a discussão nesta seção se concentram na peça *per se*, não em protótipos, modelos etc.

De todas as peças do volume *American blues*, *The case...* é a única com dedicatória, que o autor dirige à atriz Helen Hayes (1900-1993): “Esta peça é respeitosamente dedicada ao

¹³⁰ Segundo informação obtida por e-mail (fulviolet@yahoo.com.br) em 2011, diretamente da tradutora Antônia Futuro [hoje Antônia Futuro Bergamo], a peça não foi montada no Teatro-Escola Célia Helena, tendo sido usada para exercício de cena.

talento e charme da Srta. Helen Hayes.”¹³¹

Hayes se consagrou como grande dama do teatro norte-americano com a peça *Victoria Regina*, de Laurence Housman (THE COLUMBIA..., 2011), em cartaz na Broadway por três temporadas, a primeira iniciada em 1935 e a última finalizada em 1938, totalizando 604 encenações (INTERNET BROADWAY..., 2012). Das peças de Williams, Hayes interpretou Amanda Wingfield na produção inglesa de *The glass menagerie*, em 1948. Além do teatro, também teve uma carreira em cinema, tendo sido levada a Hollywood em 1930 por seu marido, o dramaturgo Charles MacArthur, então roteirista do estúdio MGM (Metro-Goldwyn-Mayer). Anos mais tarde atuaria na televisão, mas sempre afirmou que o teatro era a sua casa. Dedicou mais de oito décadas à arte de interpretar e era considerada a grande dama do teatro norte-americano (HELEN HAYES, 2012).

Vale trazer à luz três aspectos para entender melhor o objetivo de Williams com a dedicatória: o desejo de profissionalização do autor; o porquê de Helen Hayes ser a atriz escolhida; e o fato de que Helen Hayes não foi a única a receber uma dedicatória elogiosa.

Sobre o primeiro, é certo que Williams sempre desejou viver de sua arte e a profissionalização era o passo concreto para que isso acontecesse (como discutido na subseção 1.1). O fato de ter a agente Audrey Wood representando-o teria importância fundamental para a realização desse objetivo. Peças de Williams já haviam sido encenadas algumas vezes em cidades diversas, sendo que Boston, a mais representativa entre elas em termos de circuito teatral¹³², recebeu *Battle of angels* em 1940, o que acabou se revelando uma experiência contraditória, pois ao mesmo tempo em que conseguira alcançar uma cidade importante para seus objetivos, a peça foi mal recebida e ficou em cartaz por apenas duas semanas. Em 1941, quando Williams escreveu a dedicatória, ele continuava a ser um autor

¹³¹ “This play is respectfully dedicated to the talent and charm of Miss Helen Hayes.” (WILLIAMS, 1948, p. 22)

¹³² O desejo de qualquer artista ligado ao teatro e visando ao sucesso profissional e comercial era, sem dúvida, alcançar os palcos da Broadway.

buscando reconhecimento artístico e estabilidade financeira.

O segundo aspecto é o da escolha de Helen Hayes. A atriz tinha um histórico de personagens jovens e ingênuas, como a *Pollyanna* da peça homônima, baseada no livro de Eleanor H. Porter e adaptada por Catherine Chisholm Cushing, e também trabalhou em muitas comédias leves até a metade da década de 1920, quando começou a requerer papéis mais complexos, conseguindo assim ser escalada para interpretar Cleópatra de *César e Cleópatra*, escrita por Bernard Shaw, e Norma Besant de *Coquette*, melodrama de George Abbott. Interpretou inúmeros trabalhos na Broadway e realizou turnês de sucesso (REYNOLDS, 2012; INTERNET BROADWAY, 2012). Portanto, a dedicatória de Williams parece uma forma de prestar homenagem ao histórico da atriz, dedicando-lhe uma peça que tem características que remetem à personagem ingênua e à comédia leve (sem perder o cunho crítico). É o autor à procura de seu espaço pagando tributo à renomada atriz, provavelmente visando a que ela se interessasse e levasse a peça para a Broadway.

O terceiro e último aspecto se refere ao fato de que Hayes não foi a única a receber esse tipo de consideração do autor. Williams (2006a, p. 174n292, 175) afirma em seus diários que dedicou uma peça à atriz Frances Laderer, embora nenhum manuscrito tenha sido encontrado, como expõe em nota Margaret Bradham Thornton. As peças em um ato que ele dedicou e das quais se tem registro são: *Auto-da-fé (a tragedy in one act)* (*Auto da fé (uma tragédia em um ato)* – 1938), a John Abbott, para quem o protagonista Eloi foi criado; *Portrait of a madonna* (*Retrato de uma madonna* – p. 1940), ao talento e charme da atriz Lillian Gish (ele usou as mesmas palavras para Hayes); *Daughter of revolution* (*Filha da revolução* – 1941), para Lillian e Dorothy Gish, tendo sido ambas pensadas para o papel de Amanda; *The last of my solid gold watches* (*O último dos meus relógios de ouro maciço* – 1942), ao ator Sidney Greenstreet, para quem o protagonista foi concebido; *The purification* (*A purificação* – 1942), à diretora, produtora e amiga Margo Jones; *The chalky white*

substance (*A substância calcária branca* – 1980), ao romancista e poeta James Purdy; *The day on which a man dies* (*an Occidental Noh play*) (*O dia em que um homem morre* (*uma peça nô ocidental*) – 1959), ao romancista e dramaturgo Yukio Mishima, em nome de sua amizade e admiração.

Como se vê pela relação, a maior parte das dedicatórias foi feita antes do sucesso advindo de *The glass menagerie* para pessoas ilustres do *métier* teatral e cinematográfico. Com exceção de Margo Jones, amiga de Williams, todos os outros eram artistas que ele certamente admirava, tendo a alguns explicitado seu desejo de que interpretassem papéis, o que nunca aconteceu. Outra observação importante é que as peças com dedicatória se concentram entre 1938 e 1942, um período bastante produtivo, com mais de 20 peças em um ato escritas.

Portanto, é provável que as dedicatórias tivessem dupla finalidade: homenagear artistas prestigiados e ganhar prestígio em retorno caso um deles se propusesse a encenar uma peça. Essa probabilidade fica ainda mais reforçada quando se observa que, depois do sucesso de *The glass menagerie*, Williams escreveu dedicatórias em peças curtas apenas duas vezes, para James Purdy e Yukio Mishima, ambos escritores renomados (não mais para atores e atrizes, portanto). Tais dedicatórias, porém, foram escritas em um tempo no qual Williams já era um autor de prestígio internacional e financeiramente estável.

Cumprе agora apresentar o resumo da peça. *The case...* se passa na loja Simple Notions (literalmente: Noções Simples), localizada na pequena cidade de Primanproper no interior do estado de Massachusetts. A dona da loja é Miss Dorothy Simple¹³³ (Srta. Dorothy

¹³³ Durante a análise, o nome de Miss Dorothy Simple será mantido em inglês, sendo traduzido apenas o pronome de tratamento, quando necessário. A personagem será referida como Dorothy na maior parte da análise. Os nomes do Young Man e Police Officer serão traduzidos por haver equivalentes em português. O nome Mr. Knowzit é obviamente inventado para o personagem. Williams se apropria do verbo “know” e o conjuga em terceira pessoa, tornando “mister” o sujeito da curta sentença. Assim teríamos “Mr. knows it”. Para completar sua criação, o autor troca o “s” por “z” para marcar o efeito sonoro que a terminação do verbo produz. A tradução literal é “Senhor sabe-o” ou “Senhor conhece-o”, mas será usada aqui “Sr. Sabe-Tudo”, que se coaduna com o conhecimento do personagem, como será visto mais adiante. Quanto a Mrs. Dull, optou-se por também não traduzi-lo, uma vez que há várias

Simple), que acaba de ser surpreendida ao entrar em sua loja pela manhã e ver que as petúnias que cultivava com tanto cuidado haviam sido pisoteadas.

Ela imediatamente informa o Police Officer (Policial) que o ato foi praticado por um homem que calça 43¹³⁴ e ele sai à caça do pisoteador. Em seguida, entra o Young Man (Jovem), que após uma breve conversa com Dorothy confessa ter sido o autor do ato. O Jovem informa que praticou tal ação a fim de oferecer a Dorothy a substituição das petúnias por rosas silvestres. Expõe que representa a companhia Life, Incorporated, que luta contra a guerra, e entre suas estratégias está inclusive dedicar um poema a ela. Promete, ainda, uma transformação na vida de Dorothy se encontrá-lo à noite na Highway 77, o que ela estranha a princípio. O Jovem deixa a loja e segue seu caminho. Mrs. Dull (Sra. Sem Graça), uma cliente de Dorothy, vai até a loja e encontra a dona diferente do que costumeiramente é. Dorothy chega inclusive a ridicularizar a cliente, o que a enfurece e faz com que saia da loja.

Ansiosa por saber como chegar à Highway 77, ela pergunta ao Policial, que a informa e depois a adverte sobre os perigos de se tomar esse caminho, uma vez que não há volta. Dorothy, mesmo assim, segue exultante em direção à Highway.

5.1 TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO

A peça se inicia em uma manhã de primavera de abril. A situação flagrada é temporalmente curta e dará conta de mostrar a trajetória de Dorothy, de uma típica (porém já incomodada) cidadã de Primanproper a uma pessoa disposta a mudar radicalmente. Como nas outras peças em um ato da coletânea (isto é, todas menos *Ten blocks...*), não há lapsos de

possibilidades para “Dull” (como será visto na subseção 4.3), sendo traduzido apenas o pronome de tratamento. Vale registrar que a tradução de Antônio Futuro e Francisco Alejandro Ortega manteve o nome dos personagens Mr. Knowzit e Mrs. Dull em inglês. A outra tradução (Museu Lasar Segall) manteve Mr. Knowzit e Mrs. Dull se tornou Sra. Chata. Em ambas, assim como nesta tese, o sobrenome Simple não foi traduzido para “Simples”.

¹³⁴ Na peça o tamanho referido é aquele do padrão norte-americano: 11-D.

tempo. O tempo narrativo, portanto, equivale à duração dos diálogos. O foco está na situação flagrada, portanto, é exatamente o encontro de Dorothy com o Jovem e, mais especificamente, os efeitos que esse encontro causam e fazem com que ela decida mudar o rumo de sua vida.

O tempo histórico da peça pode ser delimitado a partir de alguns fatores: a) o discurso do Jovem sobre os produtos vendidos pela empresa Life, Incorporated, para a qual trabalha, contra os da rival Death, Unlimited, cujo principal produto é a guerra; b) a peça foi escrita em 1941, dois anos após o início da II Guerra Mundial; c) a ação se passa em Primanproper, uma cidadezinha fictícia da Nova Inglaterra, região de importância histórica decisiva na formação da mentalidade norte-americana; d) é durante a II Guerra Mundial que os Estados Unidos têm uma enorme oportunidade de reafirmar o *American way of life* como um de seus máximos valores. Assim, Williams faz uma relação precisa com a II Guerra Mundial e a forma como estava sendo observada e entendida pelos norte-americanos – retomando questões da formação do país enquanto grande nação.

As palavras do historiador David E. Kyvig (2004, p. 299) resumem com exatidão o posicionamento dos norte-americanos em relação à II Guerra Mundial, mesmo depois de iniciada e de já estar envolvendo a Europa e a Ásia:

[...] A América ainda parecia muito distante desses conflitos. A apreensão crescia nos círculos de pessoas mais bem informadas. Longe das metrópoles, menos atenção parecia ser dada aos acontecimentos sombrios do outro lado do hemisfério. A vida cotidiana permanecia sendo a preocupação da maioria dos americanos em qualquer parte e de qualquer ocupação.¹³⁵

Após a explicação do Jovem sobre a forma como a Life, Incorporated trabalha tentando eliminar completamente as petúnias do mundo, ele pergunta a Dorothy se ela experimentará seu produto, ao que ela responde nervosamente: “Bem, veja só – Eu faço todas as compras em Boston e –”¹³⁶. Assim, o discurso sobre a guerra e suas consequências não

¹³⁵ “[...] America still seemed far removed from these conflicts. In informed circles apprehensions were beginning to mount. Away from metropolitan centers, less attention appeared to be paid to grim developments beyond the hemisphere. Daily life remained the preoccupation of most Americans wherever they lived and whatever they did.”

¹³⁶ “Well, you see it’s like this – I do all my buying in Boston and –” (WILLIAMS, 1948, p. 28)

causa qualquer impacto nela, apenas a constatação do que lhe é cotidiano, como cuidar das compras para estoque na loja.

A guerra é descrita na fala do Jovem de forma simbólica, metafórica. Embora o início da II Guerra Mundial (marcado pela invasão da Polônia) fosse considerado inevitável devido ao contexto político internacional da época, a entrada de alguns países, como os Estados Unidos e o Brasil, não se deu imediatamente.

Sobre a representação da II Guerra Mundial, é interessante notar o comentário de Leanna Lenhart (1969, p. 4), que dirigiu a peça e escreveu uma dissertação sobre a mesma:

[...] a peça em si, sendo uma tentativa experimental de início de carreira de Williams, é fraca. [...] Embora Tennessee Williams tenha escrito *The case of the crushed petunias* antes da Segunda Guerra Mundial, da Guerra da Coreia e da Guerra do Vietnã, ele fala contra a guerra. O elemento antiguerra foi enfatizado nesta produção uma vez que a Guerra do Vietnã está constantemente exposta ao público. É impossível pegar um jornal sem ver uma manchete relacionada à guerra.¹³⁷

Lenhart (1969, p. 3-4) justifica que precisou atualizar tanto a apresentação quanto a interpretação da peça porque 30 anos decorreram entre a criação da peça e o momento em que ela apresentou seu trabalho (tanto a dissertação quanto a peça produzida). Há dois fatores a serem analisados na citação acima: o primeiro é que ela baseou a escrita da peça como sendo no ano de 1939, o que está em consonância com os estudos disponíveis no período. Até 2005 a data de composição considerada provável era “em torno de 1939”, sendo Thomas Keith quem afirma, em 2011, que o ano de composição é 1941¹³⁸. O segundo é que se tivesse tido acesso a essa informação, talvez Lenhart não afirmasse que a peça é fraca. Essa concepção se

¹³⁷ “[...] the script as it stands alone, being an early experimental attempt at playwrighting on the part of Williams, is weak. Although Tennessee Williams wrote *The Case of the Crushed Petunias* before World War Two, Korea and Viet Nam, he speaks out against war. The anti-war element was emphasized in this production since the Viet Nam war is constantly before the public. It is impossible to pick up a newspaper without seeing a heading related to war.”

¹³⁸ A dedicatória de Williams a Helen Hayes é datada de fevereiro de 1941 e esse seria o elemento mais óbvio para se entender esse ano como a data compositiva da peça. Essa data, porém, nunca deve ter sido levada em alta conta, haja vista o comentário de Lenhart e a data informada por Smith-Howard e Heintzelman em seu livro. Talvez isso se deva ao fato de que os direitos autorais da peça só foram registrados em 1948 e os sucessivos leitores podem ter acreditado que a dedicatória não marcava a data de composição, mas sim a data em que o autor resolveu homenagear a grande atriz.

baseia no fato de que, embora Williams estivesse tratando da guerra em sua peça, ele não trata dela com base em um fato histórico corrente (Lenhart afirma que ele escreveu a peça antes da II Guerra Mundial). Quando ela afirma que é impossível pegar um jornal que não noticiasse a guerra, assim também o era em 1941. Para sua encenação, ela optou por localizar temporalmente a peça nos anos 1960, transformando assim o Jovem em *hippie*, seu carro aberto em uma motocicleta, e utilizando uma iluminação psicodélica.

Há elementos na peça que remetem a um tempo muito anterior à II Guerra Mundial. A mentalidade dos habitantes de Primanproper ainda conservava, no século XX, muito da mentalidade da formação da região da Nova Inglaterra de séculos anteriores. Localizar a cidade fictícia no interior do estado de Massachusetts serviu para criar a conexão direta entre dois tempos históricos, pois essa formação protestante é a base sólida do desenvolvimento do *ethos* nacional norte-americano que viria a ser nomeado *American way of life* (estilo de vida americano). O filósofo e sociólogo William Herberg (1983, p. 79), em seu livro *Protestant, Catholic, Jew: an essay in American religious sociology*, de 1955, investiga a ideia de que o *American way of life* é a nova “religião comum” aos norte-americanos:

O estilo de vida americano é individualista, dinâmico, pragmático. Ele afirma o valor e a dignidade suprema do indivíduo; ele enfatiza incessante atividade de sua parte, porque ele não deve nunca descansar, mas deve se empenhar sempre em 'seguir em frente'; ele define uma ética de autoconfiança, mérito e caráter, e julga por conquistas: 'ações, não crenças' são o que contam. O 'estilo de vida americano' é humanitário, 'avançado', otimista. Americanos são de longe o povo mais generoso e filantrópico do planeta, em termos de dar respostas rápidas e generosas aos que sofrem em qualquer lugar do globo. Os americanos acreditam em progresso, em autoaperfeiçoamento, e fanaticamente em educação. Mas acima de tudo, os americanos são idealistas. Eles não seguem ganhando dinheiro ou alcançando sucesso simplesmente para seus próprios méritos; coisas tão 'materialistas' devem, na mente dos americanos, ser justificadas em termos 'mais elevados', em termos de 'serviço' ou 'benefício' ou 'bem-estar geral'... E porque eles são tão idealistas, os americanos tendem a ser moralistas; eles tendem a ver todas as questões de forma plana e simples, preto e branco, questões de moralidade.¹³⁹

¹³⁹ “The American Way of life is individualistic, dynamic, pragmatic. It affirms the supreme value and dignity of the individual; it stresses incessant activity on his part, for he is never to rest but is always to be striving to 'get ahead'; it defines an ethic of self-reliance, merit, and character, and judges by

Há vários trechos na assertiva de Herberg que merecem destaque por iluminar pontos pertinentes da peça, e esses serão retomados ao longo da análise. Destaca-se agora a ideia mais relevante: individualismo e trabalho árduo são os alicerces fundamentais para manter o princípio do *American way of life*. Se nas raízes do protestantismo norte-americano estava a ideia de que o erro de um poderia causar perda para a coletividade, agora a individualidade está assegurada pela necessidade de suas ações, não de seu credo. O próprio Herberg (1983, p. 81) esclarece a diferença: “Desde o início, o estilo de vida americano foi moldado pelos contornos do protestantismo americano. Pode, de fato, ser melhor entendido como uma espécie de puritanismo secularizado, um puritanismo sem transcendência, sem senso de pecado ou julgamento.”¹⁴⁰

Portanto, o empreendedorismo individual, atrelado à sua força de trabalho e espírito de competição, é plenamente justificado, tornando-se a regra nessa religião comum chamada *American way of life*. Se a Constituição norte-americana garantia a vida, a liberdade e a busca da felicidade como direitos inalienáveis, esse estilo de vida rompe a barreira da metafísica e abarca questões materiais: “Ela abrange elementos aparentemente incongruentes como canalizações sanitárias e liberdade de oportunidades, a Coca-Cola e uma intensa fé na educação, tudo sentido como questões morais relativas à maneira correta de vida.”¹⁴¹ (HERBERG, 1983, p. 75).

achievement: 'deeds, not creeds' are what count. The 'American Way of Life' is humanitarian, 'forward-looking', optimistic. Americans are easily the most generous and philanthropic people in the world, in terms of their ready and unstinting response to suffering anywhere on the globe. The American believes in progress, in self-improvement, and quite fanatically in education. But above all, the American is idealistic. Americans cannot go on making money or achieving worldly success simply on its own merits; such 'materialistic' things must, in the American mind, be justified in 'higher' terms, in terms of 'service' or 'stewardship' or 'general welfare'... And because they are so idealistic, Americans tend to be moralistic; they are inclined to see all issues as plain and simple, black and white, issues of morality.”

¹⁴⁰ “From the very beginning the American Way of Life was shaped by the contours of American Protestantism; it may, indeed, best be understood as a kind of secularized Puritanism, a Puritanism without transcendence, without sense of sin or judgment.”

¹⁴¹ “It embraces such seemingly incongruous elements as sanitary plumbing and freedom of opportunity, Coca-Cola and an intense faith in education—all felt as moral questions relating to the proper way of life.”

Como esses aspectos se relacionam com outros na peça, eles serão retomados nas seções subsequentes, ficando para esta subseção apenas a apresentação dos mesmos.

5.2 ESPAÇO

Simple Notions é um armarinho¹⁴² localizado na pequena Primanproper. É uma loja cercada por duas fileiras de petúnias rosas e lilases que se encontram pisoteadas no início da peça. Seu interior é revestido por papel de parede florido e, além de estarem à venda objetos característicos da loja de Dorothy, há também uma gaiola com um canário, um balcão, uma cadeira e um lustre.

O espaço revela alguns dos traços de Dorothy e também da dinâmica de Primanproper. O primeiro e mais evidente é a loja ser cercada pelas petúnias, fato que leva ao pisoteamento das mesmas pelo Jovem sob a alegação de que elas serviam como obstrução a eventos novos e importantes na vida de Dorothy.

A loja parece ter sido feita sob medida para os clientes da cidade. A delicadeza da decoração, especialmente pelo papel de parede florido, amplifica a aparência grande e agressiva do Jovem, um recém-chegado forasteiro. Ela ostenta um lustre contra o qual ele, logo ao entrar, bate sua cabeça. Uma cadeira na qual ele tenta se sentar é reduzida a pedaços.

O nome da cidade em inglês é mais interessante, pois traz em uma palavra os adjetivos “prim” (“afetado”) e “proper” (“correto”)¹⁴³. “Prim and proper” também é uma expressão adjetiva que identifica uma pessoa muito formal que se choca com qualquer coisa.¹⁴⁴

¹⁴² “Loja em que se vendem tecidos, aviamentos de costura e outras miudezas; loja de miudezas; loja de capela” (HOUAISS, 2010).

¹⁴³ Unidos por um “and” cujo “d” final não é pronunciado (operação linguística similar ocorre com o vocábulo *rock’n’roll* (*rock and roll*), em que o fonema /d/ em *and* não é pronunciado e o fonema /æ/ de *and* não é grafado, mas pronunciado). Como a opção do autor foi por Primanproper, bastou-lhe omitir as aspas simples e manter a grafia “an” para “and” a fim de conectar as duas palavras.

¹⁴⁴ Tanto na tradução feita por Antônio Futuro e Francisco Alejandro Ortega quanto naquela disponível no Museu Lasar Segall (sem identificação de tradução), o nome da cidade não foi traduzido. Na tradução feita para estudo de interpretação do Grupo TAPA, em 2011, escolheu-se “Primorosa”, nome que

Primanproper se localiza “[...] na órbita cultural de Boston”¹⁴⁵. A escolha de Boston como órbita cultural representante do pensamento da Nova Inglaterra é significativa: por ser a capital do estado mais importante cultural e economicamente (Massachusetts) daquela região e um dos mais importantes do país, essa cidade resumia até então as principais características conservadoras acumuladas ao longo de séculos.

Foi na Nova Inglaterra que aportaram, além de pobres, mulheres, órfãos e desprovidos de futuro, um grupo minoritário conhecido como peregrinos, religiosos perseguidos na Inglaterra e que tinham formação escolar. Nos primeiros anos de convivência, o grupo de colonos contou com o apoio da tribo wampanoag. O ano de 1621 marca a primeira celebração de ação de Graças, que passou a se realizar anualmente.

A repetição anual do feriado ajudou a consagrar o grupo que ficou conhecido como os *pilgrim fathers* (pais peregrinos), pais da nação *wasp*¹⁴⁶ e modelos de colonos, segundo boa parte da historiografia. Esses eventos e pessoas modelares seriam importantes para a criação de uma memória da nação, embora essa mesma memória, sempre construída, obscurecesse alguns fatos e destacasse outros.

Assim, procurou-se reforçar a ideia de que aquele grupo que viria a constituir de forma decisiva a nação era eleito por Deus e seus sacrifícios seriam compensados para que formassem a nova terra, remetendo assim às narrativas bíblicas sobre a nova Canaã e o povo de Israel. A ideia de que o erro de um poderia comprometer a coletividade permitiu aos puritanos manter grande controle sobre as atividades dos indivíduos (KARNAL, 2007, p. 46-47).

Esse mesmo grupo de puritanos de influência calvinista conseguiu, anos mais tarde, estabelecer uma aliança Igreja-Estado, o que estendia os poderes da igreja para o campo civil.

recupera parcialmente o sentido do original.

¹⁴⁵ “[...] within the cultural orbit of Boston.” (WILLIAMS, 1948, p. 22)

¹⁴⁶ *Wasp* significa *white anglo-saxon protestant* (protestante, anglo-saxão e branco).

Em 1692, um surto de acusações de bruxaria deu a essa aliança a chance de tentar recuperar o controle sobre o grupo, que já havia perdido o entusiasmo com o sonho de uma comunidade perfeita seguidora das leis divinas (KARNAL, 2007, p. 51-53). Esse surto ficou conhecido como Salem Witch Trials (Julgamentos das Bruxas de Salém), resultando na execução de 19 homens e mulheres, um homem levado à morte por se recusar a ser julgado, isso sem contar os que fugiram temendo os resultados do julgamento, os que morreram sob custódia ou declararam culpa para obter perdão. Arthur Miller, dramaturgo contemporâneo de Williams e autor de *Death of a salesman* e *A view from the bridge* (*Panorama visto da ponte*), escreveu em 1953 uma peça na qual recria os julgamentos de Salém intitulada *The crucible* (*As bruxas de Salém*).

Primanproper é uma paródia do conceito de *American way of life*: além de localizada na região onde se deu o nascedouro do protestantismo norte-americano, está na órbita cultural de Boston e seus habitantes provavelmente acreditam no trabalho e na disciplina como formas de se estabelecerem socialmente. O efeito cômico, típico da paródia, começa na escolha do nome da cidade. Em um país cujos nomes mais populares de cidades se referem à natureza – Greenville, Springfield –, ou a nomes próprios – Clinton, Franklin – (US CENSUS..., 2012), nomear uma cidade de Primanproper diz muito sobre a mentalidade de seus habitantes, de seu pensamento e suas ações, por conseguinte – uma vez que Dorothy proclama durante boa parte da peça sua afetação, apenas o fazendo porque em sua tradição tais valores lhe foram passados como corretos.

Por fim, vale dizer que nessa mesma órbita cultural não era incomum proibir encenações de peças, como foi o caso nos anos 1930 – só para citar um exemplo – de *The children's hour* (no Brasil, traduzida como *Calúnia*) de Lillian Hellman, anos antes de Williams escrever *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy*.

5.3 PERSONAGENS

Como se trata de uma fantasia lírica, Williams escolheu nomes simbólicos que remetessem a uma única ideia, criando assim o que pode ser definido como personagem tipo, aquele que representa uma classe social, um pensamento de grupo, sem que haja individualização ou psicologização. Além de simbólicos, são também paródicos, pois se baseiam em imitações de artefatos culturais ou linguísticos a fim de produzir efeito cômico.

A paródia na peça tem início já no título. Em 1933, Erle Stanley Gardner (1889-1970) deu início a uma série de romances policiais que mais tarde viria a ser conhecida como *Perry Mason novels* (*Romances de Perry Mason*). Além de terem em comum o personagem Perry Mason, um advogado de defesa, esses romances policiais tinham seus títulos iniciados por “The case of”. O sucesso era tão grande que vários deles foram adaptados pela indústria cinematográfica norte-americana, como *The case of the curious bride* (*O caso da noiva curiosa* – 1935) e *The case of the velvet claws* (*O caso das garras de veludo* – 1936). O sucesso da série de livros e filmes, que depois também seriam adaptados para o rádio e a televisão, continuou pelas décadas seguintes. Gardner não foi o primeiro a usar a rubrica “The case of”, mas certamente foi o mais famoso e ajudou a reforçar essa expressão inicial como uma espécie de franquia do gênero. O efeito paródico criado por Williams reside no fato de que, enquanto nos livros de Gardner o que está em jogo, via de regra, é a vida do cliente de Perry Mason, cabendo a esse salvá-lo de uma condenação injusta por assassinato, na peça há uma acusação absolutamente banal sobre um pisoteamento de petúnias. Além disso, a peça não envereda pelo caminho do gênero mistério ou policial, pois o criminoso praticamente se entrega. O mistério sugerido pelo título se esvai nas primeiras cenas e a atenção passa a não ser mais o clássico *whodunit*¹⁴⁷ dos romances policiais, mas sim o que o ofensor pretende

¹⁴⁷ *Whodunit* é a forma reduzida da pergunta “Who’s done it?”, que literalmente significa “Quem fez isso?” e na esmagadora maioria dos romances policiais se refere à pergunta “Quem matou?”. A palavra serve

alcançar com seu crime.

De todos os personagens da peça, Dorothy Simple é o que mais dá margem à discussão: com seu sugestivo primeiro nome, parece se tratar de uma paródia com a personagem principal de *The wonderful wizard of Oz* (*O mágico de Oz*), cuja frase mais famosa no filme é “There’s no place like home”¹⁴⁸, exatamente o contrário do que a Dorothy da peça vai descobrir.

É mais provável que, se houve realmente a paródia, ela tenha sido feita com base no filme, de 1939. Porém, não se pode descartar a possibilidade de o autor ter lido o livro homônimo, escrito por L. Frank Baum e ilustrado por W. W. Denslow, publicado pela primeira vez em 1902, ou ainda de ter assistido às versões filmicas silenciosas de 1910 e 1925.

O sobrenome Simple é uma indicação de seu modo de pensar (por extensão, de seus concidadãos) e também dá nome à sua loja, Simple Notions. Logo no início fica clara a identificação de Dorothy com um pensamento antiquado e retrógrado por meio do uso que ela faz das palavras. Dorothy é uma jovem de 26 anos, muito bonita, que usa as unhas da mão pintadas de rosa claro, o que reforça sua aparente delicadeza. Sua curiosidade se revela inquisidora e ditatorial a partir do momento em que se sente ameaçada. Além disso, sua imaginação é fértil em criar situações hipotéticas que envolvem algum grau de violência. Vive uma rotina previsível, trabalhando durante o dia e cuidando da correspondência à noite. A vida profissional consome todo o seu tempo e sua sociabilidade parece se resumir ao contato com os clientes da loja, pois ela mesma não faz qualquer referência a atividades que não estejam relacionadas ao trabalho.

tanto como sinônimo para romance policial, quanto para expressar a pergunta central dos leitores desse gênero, que tentam desvendar o mistério engendrado em um quebra-cabeças narrativo.

¹⁴⁸ Tradução livre: “Não há melhor lugar que nosso lar.”

Seu empreendimento comercial está inserido em um contexto histórico bem definido. A economia de guerra dobrou o produto interno bruto dos Estados Unidos e encerrou o período de Depressão econômica (e por conseguinte, o desemprego), criando oportunidades de trabalho para todos, inclusive para aqueles das chamadas minorias: mulheres, negros e imigrantes (PURDY, 2007, p. 217). Vale lembrar que o empreendedorismo individual é uma das bases do *American way of life* e que a passagem da economia conturbada dos anos 1930 para a economia dinâmica dos anos 1940 permitiu para milhões de pessoas o retorno à estabilidade financeira, e para outros tantos a chance de ascensão econômica ao se tornarem donos de seus próprios negócios.

O homem que pisoteou as petúnias de Dorothy é apenas identificado como Jovem, um personagem tipificado, representando a masculinidade juvenil. É alto e forte, além de ter uma aparência agressiva, o que indica que não está ali por brincadeira. Sua entrada na loja metaforiza suas intenções: ele quer confrontar as convicções puritanas e retrógradas de Dorothy e depois destruí-las, assim como fez, respectivamente, com o lustre e a cadeira.

O Jovem é gentil no início e se deixa conduzir por Dorothy. No entanto, essa gentileza é só aparente, uma vez que ele sabe os passos que ela pretende dar e, calculadamente, passa a conduzi-la logo a seguir. Sendo vendedor, consegue prever possíveis respostas de Dorothy, minimizando pontos negativos e maximizando os positivos, sobre o seu produto. Ele tem o artil de convencê-la e dissuadi-la, cobrando seu posicionamento sobre o produto na hora certa, em que sabe que seu palavrório persuasivo já fez efeito, o que se verifica ao final da peça, quando ela concorda em encontrá-lo.

O Policial aparece no início e no final da peça. O nome do personagem indica uma tipificação, pois se refere ao nome da profissão tal qual era (e ainda é) usado oficialmente¹⁴⁹. A palavra “officer” é a designação para a função de nível mais baixo dentro da corporação

¹⁴⁹ Os nomes populares para essa profissão nos Estados Unidos eram *policeman* e *cop*.

policial. O oficial de polícia é encarregado de prevenir o crime e capturar criminosos, ajudando a manter a ordem pública.

Na peça o Policial é uma paródia da figura do profissional que trabalha para o Estado. No início, ele se mostra quase tão afetado quanto Dorothy, reagindo com surpresa ao saber do pisoteamento. Sua habilidade policial é contestável, pois não é ele quem faz as perguntas e traça um plano de ação, ao contrário, é ela quem diz o que ele deve fazer. No final, quando reaparece após a saída da Sra. Dull da loja, ele volta para pedir a confirmação de Dorothy sobre o tamanho do sapato do pisoteador, algo que reforça sua duvidosa capacidade policial.

A última personagem a entrar em cena é a Sra. Dull, cliente assídua da loja de Dorothy e que com ela se identifica até o surgimento do Jovem. O nome “Dull” é simbólico, pois quer dizer “[...] devagar em percepção ou sensibilidade; sem graça ou vivacidade; tedioso, desinteressante”¹⁵⁰ (MERRIAM-WEBSTER, 2012), significados associados a seu pensamento e ação. Quando vai procurar por meias tradicionais de cor vinho e vê Dorothy com olhar sonhador, é ríspida com ela: sua insensibilidade faz com que censure a lojista. É curiosa, pois em dado momento quer saber para quem Dorothy vendeu o último par de meias. Sendo moradora da cidade, conhece a todos e acredita em um mundo de ordem e segurança, o que faz dela uma figura entediante – como devem ser todos os habitantes da cidade, aliás. Retomando as palavras de Herberg (1955, p. 79) sobre a mentalidade norte-americana, pode-se dizer que a Sra. Dull representa o idealismo sob a égide do *American way of life*: “Os americanos tendem a ser moralistas; eles tendem a ver todas as questões como planas e simples, preto e branco, questões de moralidade.” Dorothy compartilha dos mesmos sôfregos ideais da Sra. Dull, mas tem a chance de mudar quando o Jovem aparece, o que não acontece com a outra, que sequer consegue imaginar as mudanças que ela quer fazer na sua loja. A Sra. Dull se mostra radical anunciando que deixará de ser cliente caso tais mudanças aconteçam, o

¹⁵⁰ “[...] slow in perception or sensibility; lacking zest or vivacity; tedious, uninteresting.”

que evidencia que ela transforma tais mudanças (que são metafóricas, é bom lembrar) em uma questão moral.

Há ainda dois personagens não presentificados, apenas mencionados: o vendedor de sapatos Mr. Knowzit (Sr. Sabe-Tudo) e o irmão mais novo de Dorothy. O Sr. Sabe-Tudo afirma a Dorothy não haver na cidade alguém que calçasse um número grande como o do pisoteador. A menção sobre o Sr. Sabe-Tudo por parte de Dorothy configura bem o tipo de relação fechada com a qual os habitantes convivem. A esfera da privacidade, até de algo simples e aparentemente inofensivo como o tamanho de sapato que uma pessoa calça, pode ser exposta publicamente: o vendedor conhece todos os habitantes e pode atestar que o pisoteador não é dali.

O irmão de Dorothy é frequentador das reuniões de Boy Scouts of America (Escoteiros dos Estados Unidos) e, segundo ela, o rapaz não lhe emprestaria sua bicicleta para não perder uma reunião do grupo. Segundo informações do próprio *website*, Boy Scouts of America é uma organização que atua desde 1910, combinando atividades educativas e valores de vida com diversão a fim de moldar futuros líderes para o país. Para isso, acredita que ajudar a juventude torna a sociedade mais consciente, responsável e produtiva (BOYS SCOUTS..., 2012). Herberg (1983, p. 79 – vide subseção 5.1) afirma que os norte-americanos acreditam em progresso, autoaperfeiçoamento e educação, valores que se coadunam bem aos da organização de escotismo. Essa relação entre os valores da organização e o *American way of life* é explícita na edição de fevereiro de 1940¹⁵¹ da revista *Boy's Life*, publicação mensal

¹⁵¹ Outras citações da revista que relacionam o escotismo ao *American way of life* estão presentes nos exemplos a seguir a respeito da participação dos Estados Unidos na II Guerra Mundial: "Scouts, we have taken up the sword in defense of the American way of life and all that is traditionally worthwhile to us. We are all in the battle." (WEST, 1942, p. 10). Tradução: "Escoteiros, nós erguemos a espada em defesa do estilo de vida americano e tudo que é tradicionalmente valioso para nós. Nós estamos todos na guerra."; "Scouts – you have been given one of the greatest privileges your country has to offer... the privilege of helping America win the war. In every war activity – wear your Official Uniform! More than any one thing, it distinguishes you as a defender of the American way of life. Wear your uniform for victory." (SIGHTED SUB..., 1942, p. 26). Tradução: "Escoteiros – vocês receberam um dos grandes privilégios que seu país tem a oferecer... o privilégio de ajudar a América a vencer a guerra. Em toda atividade de guerra – use seu uniforme oficial! Mais importante que tudo, ele distingue você como um

de Boy Scouts of America:

Em toda parte você vai ver homens em altos cargos que foram escoteiros no passado. Homens influentes nos negócios ainda estão ativos no Escotismo. Um grande número de astros do nosso mundo de entretenimento foram escoteiros, e alguns deles ainda são. Cientistas, artesãos, homens no campo rural! Não há fim na lista de escoteiros. E a maioria deles afirma que seus dias no escotismo foram os mais felizes de suas vidas. [...] O Escotismo, mais do que qualquer outra coisa, é verdadeiramente o 'estilo de vida americano' [...] Assim, durante as comemorações do trigésimo aniversário da Boy Scouts of America, prove para as pessoas de sua comunidade que você acredita em Escotismo como o jeito americano de viver.¹⁵² (HIKING..., 1940, p. 22)

É evidente na fala de Dorothy que o irmão leva a sério o escotismo. Sendo também um morador de Primanproper, é possível imaginar que sua mentalidade seja tão ou ainda mais retrógrada que a da irmã, pois os escoteiros exaltam valores conservadores ratificados por seu juramento. Atendo-se a apenas um desses valores, “manter-se moralmente correto”, vale dizer que até hoje (maio de 2013) o Boys Scouts of America ainda bane de seu quadro de associados homossexuais declarados e confessos. Essa regra está prevista para ser votada e possivelmente mudada a partir de 20 de maio de 2013, permitindo que os membros homossexuais (declarados e confessos) não sejam mais banidos, mas os homossexuais adultos continuarão impedidos de servir ao escotismo como líderes¹⁵³.

Por fim, na loja de Dorothy há um canário que tenta ser tão perfeito quanto a suposta realidade que o cerca e também sua dona. Sua breve participação na peça será analisada na subseção 5.4.1.

defensor do estilo de vida americano. Use seu uniforme para a vitória.”

¹⁵² “All over you will see men in high offices who were Scouts 'way back then'. Men of influence in business are still active in Scouting. Large numbers of stars of our entertainment world were Scouts, and some of them still are. Scientists, artisans, men in the rural field! There's no end to the Scout Alumni. And most of them count their days in Scouting the happiest of their lives. [...] Scouting, more than almost anything else, is truly the 'American Way of Life' [...] So, during the celebrations of the Thirtieth Anniversary of the Boy Scouts of America, prove to the people of your community that you believe in Scouting as the American way of living.”

¹⁵³ O encerramento da escrita desta tese é 5 de maio de 2013 e a informação foi retirada do *website* do jornal New York Times (<<http://www.nytimes.com/2013/04/20/us/boy-scouts-move-to-lift-ban-on-gay-members.html?pagewanted=all&r=0>>) nesta mesma data.

Das peças da coletânea, *The case...* é a única a apresentar uma personagem protagonista¹⁵⁴ que é proprietária de seu negócio. Lester (1998, p. 19) analisa bem este aspecto ao dizer que, ao contrário do que acontece com os outros personagens da coletânea, Dorothy “[...] não sofre por desejos materiais negados; é seu materialismo e as imposições sociais que vêm com ele que restringem sua vida.”¹⁵⁵

5.4 DIÁLOGOS

Dorothy participa de absolutamente todos os diálogos da peça. Não há sequer uma fala em que o Policial, a Sra. Dull e o Jovem troquem palavras entre si. Também não há qualquer diálogo que aconteça em tríade. À saída de um personagem corresponde imediatamente a entrada de outro.

Para uma melhor apresentação deste assunto, ele se encontra dividido em três partes: 5.4.1, com análise das características linguísticas e algumas falas poéticas do diálogo; 5.4.2, que trata do poema que o Jovem declama para Dorothy; 5.4.3, sobre as estratégias dialógicas. Com os diálogos, serão analisadas as figuras de linguagem de acordo com a inserção em cada subseção.

5.4.1 CARACTERÍSTICAS LINGUÍSTICAS E FALAS POÉTICAS

Uma primeira característica a ser notada nos diálogos é o uso vocabular de Dorothy. A peça se inicia com Dorothy chamando o Policial e manifestando seu desejo de denunciar “[...]”

¹⁵⁴ Em *Ten blocks on the Camino Real* há personagens com a mesma característica, mas que não podem ser considerados protagonistas.

¹⁵⁵ “[...] is not denied material wants; it is her materialism and the social prescriptions that come with it that restrict her living.”

um caso de sabotagem deliberada e maliciosa!”¹⁵⁶

Poucas falas a seguir, ela volta a usar quase as mesmas palavras, mas desta vez na forma de advérbios: “Cada uma das petúnias deliberadamente e maliciosamente pisoteada.”¹⁵⁷ O próprio Policial não vê como poderia ajudar, mas é informado por ela que o maníaco petunicida calça 43. As falas de Dorothy mostram a necessidade que ela tem de transformar o pisoteamento em um crime grave, imaginando possíveis atos de vandalismo e violência: “Qualquer homem capaz de esmagar uma delicada petúnia é igualmente capaz, na minha opinião, de bater em uma mulher indefesa ou chutar uma criança inocente!”¹⁵⁸

Outro elemento dialógico importante é a participação do canário de Dorothy. Logo depois que ela instrui o Policial sobre o pisoteador, o canário de início pia timidamente para em seguida tentar um arpejo – acorde sequencial, mais elaborado –, o que faz Dorothy se irritar com ele: “Ah, cale a boca! (*Arrependida*). Me desculpe, por favor. Estou em frangalhos!”¹⁵⁹ A censura dela ao canário é indicativa do contexto repressor em que vive.

Traçando um breve paralelo, o Leão, amigo de Dorothy na versão literária e fílmica, está à procura de coragem no reino de Oz. Williams configura na peça o animal amigo de Dorothy, com quem ela se sente à vontade para brigar e se desculpar, como um canário pretensioso e incriminador, como fica evidente momentos depois, quando o Jovem já está na loja e Dorothy o interroga: o canário pia inquisidoramente, acompanhando a ação de sua dona. Por meio de uma representação paródica, Williams aponta logo no início da peça para um dado corrente naquela sociedade: o controle das ações comumente se dá entre as pessoas, não é necessário controle superior, e afeta a todos indiscriminadamente, até mesmo o canário. Como *The case...* se utiliza de recursos paródicos, simbólicos e alegóricos, essa cena com a

¹⁵⁶ “[...] a case of deliberate and malicious sabotage!” (WILLIAMS, 1948, p. 22)

¹⁵⁷ “Every single petunia deliberately and maliciously crushed under foot.” (WILLIAMS, 1948, p. 23)

¹⁵⁸ “Any man who would crush a sweet petunia is equally capable in my opinion of striking a helpless woman or kicking an innocent child!” (WILLIAMS, 1948, p. 23)

¹⁵⁹ “Oh, hush up! (*Then contritely*). Excuse me, please. My nerves are all to pieces!” (WILLIAMS, 1948, p. 23)

participação do canário indubitavelmente quebra com o realismo e beira o chamado teatro do absurdo, atribuindo ações humanas ao animal.

Logo após a entrada desastrosa do Jovem na loja, Dorothy pergunta: “Há algo que eu possa lhe mostrar em termos de aviamentos?” ou “Há algo que eu possa lhe mostrar em termos de noções?”¹⁶⁰ O primeiro sentido se refere a objetos pequenos e leves, em geral usados para aviamentos, como agulha, botão e linha. O segundo também significa “noções” e “conhecimentos elementares”, como se ela, tão perfeita em suas ações, tivesse algo a oferecer àquele homem indisciplinado que chegou à sua loja destruindo objetos.

O teor poético das falas do Jovem implicam um sentido de existência muito maior do que Dorothy consegue perceber. O poema é a maior expressão disso e será analisado na subseção seguinte. O Jovem cria, a partir de imagens aparentemente simples, um sentido poético para a vida de Dorothy:

JOVEM. *Olhe!*

DOROTHY. O quê?

JOVEM. Aquelas pequenas partículas de pó no raio de sol de abril passando naquela janela.

DOROTHY. O que é que tem?

JOVEM. Apenas pense. Você poderia ter sido uma delas em vez de ser quem é. Você poderia ter sido uma daquelas partículas infinitesimais de pó. Ou qualquer uma de milhões e bilhões e trilhões de outras partículas de matéria muda e inconsciente. Incapaz de fazer qualquer pergunta. Incapaz de dar qualquer resposta. Incapaz de agir, pensar e sentir qualquer coisa. Mas acontece, cara senhorita, que pelo mais raro e improvável dos acidentes, você é quem é. Senhorita Dorothy Simple de Boston. Bela. Viva. Capaz de pensar e sentir e agir. Agora vem a parte vital da minha pergunta. O que a senhorita vai *fazer* a respeito disso, Srta. Simple?

DOROTHY. (*De certa forma comovida apesar de suas petúnias pisoteadas.*) Bem, nossa – meu Deus – que coisa! Eu pensei que você tivesse vindo comprar meias!¹⁶¹

¹⁶⁰ “Is there anything I can show you in the way of notions?” (WILLIAMS, 1948, p. 23)

¹⁶¹ “YOUNG MAN. *Look!*

DOROTHY. At what?

YOUNG MAN. Those little particles of dust in the shaft of April sunlight through that window.

DOROTHY. What about them?

YOUNG MAN. Just think. You might have been one of those instead of what you are. You might have been any one of those infinitesimal particles of dust. Or any one of millions and billions and trillions of other particles of mute, unconscious matter. Never capable of asking any questions. Never capable of giving any answers. Never capable of doing, thinking feeling anything at all! But instead, dear lady, by the rarest and most improbable of accidents, you happened to be what you are. Miss Dorothy Simple

Dorothy capta a mensagem do Jovem, mas não de forma racionalizada, afinal ela fica desorientada ao final da fala dele. A ideia de que é possível que ela pense, sinta e aja diferindo do que é estabelecido de alguma forma é provocativa.

As falas do Jovem contrastam com a rigidez da fala de Dorothy, que se atém a sua realidade imediata. Ele pergunta: “Alguma vez ocorreu à senhorita o quanto o número de vivos é inferior ao de mortos?”¹⁶² A música ao fundo cria um efeito cômico de contraste, pois o assunto tratado não tem nada de romântico. Acreditando que o Jovem quer lhe vender algo que ela não consegue vislumbrar, ele novamente apela para outra estratégia antes que ela desista. Enquanto Dorothy pensa que ele quer lhe vender algo material, o Jovem é irônico ao elogiá-la: “Por favor! Um minuto de seu tempo infinitamente valioso!”¹⁶³ A estratégia dele funciona, porque ela cede ao pedido. Quando o Jovem pergunta a ela se o que comercializa com Boston são “Quinquilharias – de existência?”¹⁶⁴, a resposta afirmativa dela deixa clara a sua limitação em enxergar apenas o que está no horizonte de seu comércio e da vida naquela cidade.

A fala mais poética do Jovem acontece quando ele explica a localização exata em que Dorothy deve se encontrar com ele na Highway 77: “Na ameixeira silvestre – na fenda da longa parede de pedra – onde as raízes rasgaram as rochas e as destruíram.”¹⁶⁵ (WILLIAMS, 1948, p. 30). Essa fala representa o próprio movimento da ação do Jovem, com ele fazendo o trabalho de destruir os valores conservadores da sociedade (também é uma metáfora sexual, afinal Dorothy precisa ser deflorada para o mundo). A metáfora de algo capaz de destruir

from Boston! Beautiful. Alive. Capable of thought and feeling and action. Now here comes the vital part of my question. What are you going to *do* about it, Miss Simple?

DOROTHY. (*Who is somewhat moved in spite of her crushed petunias.*) Well, goodness – gracious – sakes alive! I thought you came in here to buy some socks?” (WILLIAMS, 1948, p. 27)

¹⁶² “Has it ever occurred to you how much the living are outnumbered by the dead?”

¹⁶³ “Please! One minute of your infinitely valuable time!” (WILLIAMS, 1948, p. 27)

¹⁶⁴ “Odds and ends – of existence?” (WILLIAMS, 1948, p. 28)

¹⁶⁵ “By the wild plum-tree – at the broken place in the long stone wall – where the roots have cleft the rocks and made them crumble.” (WILLIAMS, 1948, p. 30)

rochas e montanhas é retomada em *Ten blocks...*, com a figura da violeta na fala final de Marguerite. Em ambas as peças é essa a metáfora que remete à forma de resistência ou mudança social. Contra a fala seca, técnica de Dorothy, o Jovem lhe oferece metáforas, imagens, poesia. Se para a concepção dela a linguagem é uma via de mão única por meio da qual tudo é expresso de forma direta e sem rodeios, o Jovem mostra outras dimensões da linguagem. Como será visto na subseção 5.4.3, Dorothy aos poucos e com muita resistência cede tanto à fala quanto ao charme do Jovem.

5.4.2 O POEMA

Williams indica que o poema deve ser acompanhado de *light music* (música ligeira) gênero musical que teve seus dias de glória na primeira metade do século XX. De acordo com Gordon Lewin (1998, p. 109), uma possível definição de *light music* é “[...] música que não é nem pretensiosa nem profunda, tem valor de entretenimento sem ser indevidamente cerebral; pode ser ouvida na sala de concertos, sala de recital ou restaurante, na televisão, em rádio ou em disco [...]”¹⁶⁶ Para Theodor W. Adorno (1978, p. 161), a crescente banalização da *light music* correspondia à industrialização da produção. E como bem nota Bowman (1998, p. 305), para Adorno:

[...] a música interage e forma a consciência social, e não casualmente ou opcionalmente. A música verdadeiramente de qualidade tem uma obrigação social fundamental para fazer avançar a consciência humana e, assim, o progresso social. Por outro lado, a música barata e de mau gosto, subserviente ao gosto das massas, dificilmente é uma diversão inofensiva: a sua natureza entorpecente forma a consciência também, só que de uma maneira puramente negativa, regressiva.¹⁶⁷

¹⁶⁶ “[...] music that is neither pretentious nor profound; has entertainment value without being unduly cerebral; may be heard in the concert hall, recital room or restaurant, on radio, television or record [...]”

¹⁶⁷ “[...] music interacts with and shapes social consciousness, and not casually or optionally. Truly great music has a fundamental social obligation to advance human consciousness and thereby social progress. On the other hand, cheap, tawdry music which panders to mass taste is hardly a harmless diversion: its mind-numbing nature shapes consciousness, too, only in a purely negative, regressive way.”

Sendo *The case...* uma peça com fortes elementos paródicos, Williams recorre a esse gênero musical justamente pela contraposição entre a música e o conteúdo que o poema vai expressar. A *light music*, portanto, não é apenas diversão mesmo quando pode parecer: ela é uma forma ideológica aparentemente inofensiva – e por isso mesmo mais perigosa. Ao oferecer breves momentos felizes, ela esconde sua função de moldar a consciência para a não realização do avanço social. Considerando-se que um dos objetivos principais da ideologia do *American way of life* é fazer crer que todos podem se beneficiar das maravilhas que o progresso e o consumo podem trazer, desde que trabalhem duro e se esforcem muito para isso, a música à primeira vista poderia ser entendida como um reforço a essa ideologia, não fosse o conteúdo do poema revelar justamente uma crítica a essa ideologia.

Dividido em dez dísticos, a maioria dos versos do poema têm oito sílabas cada e a terminação de cada verso (sílabas finais, na verdade) provoca uma rima. Os dísticos de 1 a 7 têm rimas perfeitas; no dístico 8, a rima é irregular; a rima nos dísticos 9 e 10 é feita com três sílabas finais, pois há um *enjambement* (o primeiro verso do último dístico só tem uma palavra que não ajuda a produzir rima).

O poema está fundamentado em duas questões: a ausência de liberdade, assimilada e propagada por Dorothy, e a sexualidade, representada pelo pisoteamento das petúnias. Signi L. Falk (1961, p. 167) inclusive afirma que Williams começou a usar o sexo como um símbolo desde que escreveu essa peça: “Sexo como o símbolo da liberdade, sexo como o grande libertador, sexo como o único símbolo da vida.”¹⁶⁸

Os dois dísticos iniciais introduzem o cerceamento da liberdade como algo natural ao ambiente em que Dorothy vive: “Petúnias veem com desdém infinito / O que nos livros não está escrito / Pois seres tais só veem valia / Nos muros de uma academia”¹⁶⁹. O Jovem

¹⁶⁸ “Sex as the symbol of freedom, sex as the great liberator, sex as the only symbol of life.”

¹⁶⁹ Original: “How grimly do petunias look / on things not listed in the book / For these dear creatures never move / outside the academic groove” (WILLIAMS, 1948, p. 25) Tradução literal: “Quão severamente as petúnias olham / para coisas que não constam no livro / Pois essas criaturas queridas

confronta a jovem, pois ela se mostra incapaz de viver fora da órbita cultural de Boston. Ele, por sua vez, se mostra o portador de forças primevas e positivas como a sexualidade e a paixão (por um ideal, nesse caso), ambos representados pelas rosas que ele quer disseminar. O dístico seguinte complementa: “Fenômenos da natureza / São dissecados sobre a mesa”¹⁷⁰. O olhar incisivo e moral de Dorothy é a representação da forma de pensar de sua classe, que sabe ser necessário o controle da liberdade e das ações em diferentes instâncias.

Da questão da liberdade tratada nos primeiros dísticos parte-se para a questão sexual: “Suas raízes ficam rubras / Ao vislumbrarem botas sujas”¹⁷¹. A sexualidade representada no dístico é a da própria Dorothy: ela é a virgem cuja defloração metafórica se inicia com as petúnias destruídas e que, ao final da peça, partirá para um encontro sem destino com o Jovem. Para Lester (1998, p. 1), “O símbolo dominante das petúnias pisoteadas adquire conotações específicas de gênero: o homem como pisoteador e a mulher como pisoteada.”¹⁷²

Os dísticos finais (8, 9 e 10) entrelaçam liberdade e sexualidade: “E se elas pregam retidão / Em qualquer tola diversão / Sua moral tudo renega / Pois vê malícia até na cabra-cega”¹⁷³. A crítica é em relação à brincadeira “Blindman’s Bluff”, no Brasil chamada de cabra-cega, uma “brincadeira infantil, em que um participante fica vendado e deve conseguir agarrar outro (e, em certas modalidades, identificá-lo) para ser por este substituído” (HOUAISS,

jamaís se movem / fora da rotina acadêmica”. Para o corpo do texto será utilizada a tradução feita pela cantora e atriz Ana Toledo, que manteve as rimas e o sentido. Nas notas de rodapé os versos do poema seguirão duas formas: a primeira será o texto original e a segunda será uma tradução literal, feita pelo autor da tese, que procurará traduzir única e tão somente o conteúdo dos versos. No *Anexo A* se encontra a versão completa feita por Ana Toledo.

¹⁷⁰ Original: “They mark with sharp and moral eye / phenomena that pass them by” (WILLIAMS, 1948, p. 25). Tradução literal: “Elas marcam com olhar incisivo e moral / Fenômenos que por elas passam”.

¹⁷¹ Original: “They blush down to their tender roots / when men pass by in working boots” (WILLIAMS, 1948, p. 25). Tradução literal: “Elas se envergonham até as raízes / quando homens passam usando botas de trabalho”.

¹⁷² “The dominant symbol of crushed petunias assumes gender-specific connotations of man as crusher and woman as crushed.”

¹⁷³ Ana Toledo optou, em sua tradução, por condensar a ideia do dístico 10 no dístico 9, por isso sua tradução tem apenas 9 dísticos. Original: “Of course they say that good clean fun’s / Permissible for every one / But find that even Blindman’s Bluff / is noisy and extremely rough / AND – / (*Stage whisper*.) – Not quite innocent enough!” (WILLIAMS, 1948, p. 25). Tradução literal: “Naturalmente elas dizem que a diversão sadia é / permitida a todos / Mas acham que até a cabra-cega / é barulhenta e muito bruta / E / (aparte) – Nem tão inocente!”

2010). Ora, o que o Jovem está dizendo é que, embora em seu discurso a diversão (simbolicamente, a liberdade) seja algo permitido a todos, até mesmo uma brincadeira de criança tem várias implicações negativas. A brincadeira é barulhenta, brutal, e não é suficientemente inocente, uma vez que a pessoa está vendada e deve tocar os participantes (sem saber exatamente onde) e ser tocada pelos participantes (sem saber por quem). Em outras palavras, a brincadeira é mal vista ao expor a sexualidade a um grau de liberdade não controlável. As consequências do poema serão tratadas na subseção seguinte.

5.4.3 ESTRATÉGIAS DIALÓGICAS

A estratégia dialógica inicial do Jovem é deixar que Dorothy fale, pergunte, conduza. Ao longo dos diálogos entre os dois – que ocupam a maior parte da peça – haverá uma reversão calculadamente controlada pelo Jovem, que passará de conduzido a condutor. Ao final, Dorothy incorpora as ideias do Jovem, passando a defendê-las.

O primeiro momento em que o Jovem mostra controle sobre a situação é quando pergunta, após ter confessado o pisoteamento, se Dorothy chamará o Policial. Ela responde que gostaria de saber por que ele praticou aquela ação, e ele oferece o poema previamente analisado como resposta.

As noções elementares de Dorothy são suficientes para que ela tenha a ilusão de estar interrogando o Jovem. Ao manifestar que deseja comprar um par de meias cor vinho tamanho 43, Dorothy nota que os sapatos dele estão enlameados, e pergunta se foi o Policial quem lhe contou sobre o caso das petúnias pisoteadas na noite anterior. Nesse momento, então, ela tem a revelação que precisava:

DOROTHY. De quem, então? Ele [o Policial] é o único que sabia disso além – além – além do homem que o fez! (*Pausa. O canário pia inquisidoramente.*) Você – você – foi *você* quem as pisoteou!

JOVEM. Sim, Srta. Simple, fui eu quem *fez* aquilo.¹⁷⁴

Essa primeira sequência dialógica mostra Dorothy conduzindo a investigação, fazendo perguntas para encontrar o petunicida. É evidente, no entanto, que o culpado está à disposição para ser encontrado. O poder de persuasão do Jovem se manifesta na gradativa qualidade de seus argumentos e na sua capacidade de despertar a curiosidade latente e reprimida que há na jovem, mesmo a deixando no aparente comando da situação. Seu discurso deixa a todo momento algo a ser completado pela imaginação e curiosidade dela:

JOVEM. (*Tirando um pacotinho do bolso*) Estou preparado para restituí-la por completo.
 DOROTHY. Com o quê?
 JOVEM. Com isso.
 DOROTHY. O que é isso?
 JOVEM. São sementes.
 DOROTHY. Sementes de quê? Subversão?
 JOVEM. Não. Rosas selvagens.
 DOROTHY. Selvagens? Eu não posso usá-las!
 JOVEM. Por que não, Srta. Simple?
 DOROTHY. As flores são como os seres humanos. Não se pode permitir que cresçam selvagens. Elas têm que ser –
 JOVEM. Arregimentadas? Ahhh, eu entendo. A senhorita é uma horticultora fascista!¹⁷⁵

A partir dessa fala, o que o poema havia preconizado começa a se revelar. Dorothy torna evidente o que o Jovem identifica como fascismo. Cabe explicitar os símbolos a que remetem tanto às petúnias quanto às rosas silvestres. Petúnias são flores típicas da América do Sul, de um clima tropical ou subtropical, portanto. Para se desenvolverem, carecem de boa exposição ao calor e ao sol (THE CLASSIC..., 2012), o que em um clima predominantemente

¹⁷⁴ "DOROTHY. Who from, then? He's the only man who knows about it except – except – except – the man who *did it*! (*Pause. The canary cheeps inquiringly.*) You – you – *you* are the man who *did it*!
 YOUNG MAN. Yes, Miss Simple. I am the man who *did it*." (WILLIAMS, 1948, p. 24)

¹⁷⁵ "YOUNG MAN. (*Removing small package from pocket.*) I'm prepared to make complete restitution.
 DOROTHY. What with?
 YOUNG MAN. With these.
 DOROTHY. What are they?
 YOUNG MAN. Seeds.
 DOROTHY. Seeds of what? Sedition?
 YOUNG MAN. No. Wild roses.
 DOROTHY. Wild? I couldn't use them!
 YOUNG MAN. Why not, Miss Simple?
 DOROTHY. Flowers are like human beings. They can't be allowed to grow wild. They have to be –
 YOUNG MAN. Regimented? Ahhh, I see. You're a horticultural fascist!" (WILLIAMS, 1948, p. 26)

frio como o de Massachusetts não seria possível por muito tempo. Simbolicamente, essa flor remete à Virgem Maria, e na Alemanha, por exemplo, é conhecida como “Mary’s praises” (Oração a Maria). É também plantada em homenagem à mãe de Cristo. Na cultura popular, seu significado tanto pode remeter à raiva e ao ressentimento quanto ao poder de aliviar tais sentimentos (EHOW, 2012).

As rosas silvestres, por sua vez, são flores que ao longo dos séculos – desde o Império Romano – vêm sendo hibridizadas em climas diversos, inclusive várias espécies são encontradas nos Estados Unidos. Rosas (em geral, não apenas as silvestres) sempre foram associadas ao amor e à beleza (AMERICAN..., 2012). Na Grécia Antiga, por exemplo, era a flor usada para se reverenciar a deusa Afrodite. No Império Romano essas flores eram espalhadas e cultivadas em cada nova cidade conquistada (THE COLUMBIA..., 2012).

O Jovem oferece simbolicamente uma restituição: no lugar da amargura e do ódio represado de Dorothy ela terá a possibilidade de plantar amor e liberdade. É por isso que ele oferece a restituição em sementes e não em flores já cultivadas. Caberá a ela cultivar essas novas formas de atuação no mundo.

Ao ouvir sobre as sementes, Dorothy responde com um jogo fonético e semântico que só faz sentido em inglês: “Seeds of what? Sedition?” Os três primeiros sons das palavras “seed” e “sedition” são exatamente os mesmos (/sid/). Esse jogo fonético, no qual “seed” se torna parte da palavra “sedition”, origina outro jogo, agora semântico: Dorothy sugere que as sementes que ele quer plantar estão na raiz da palavra subversão.

Embora a palavra “regimented” venha na fala do Jovem, é fácil imaginar Dorothy usando-a, basta prestar atenção à frase incompleta em que ela ia estabelecer uma relação entre pessoas e flores. Novamente se retorna às petúnias enquanto símbolo, pois não sobrevivem sem que sejam rigorosamente cuidadas, assim como as pessoas da sociedade em que Dorothy vive, cujas vidas são observadas e controladas umas pelas outras e deslizes no âmbito da

moralidade não são admitidos: a liberdade do indivíduo está associada a seu poder de livre empreendimento e consumo, de forma alguma à livre expressão de pensamento.

O pisoteamento das petúnias, evento que requer ação policial, é uma alegoria do que significa para uma sociedade como a de *Primanproper* ver sua base moral atacada. A barricada de petúnias que cerca a loja de Dorothy também cerca o pensamento e as ações dos habitantes da cidade. O ataque mobiliza a todos que têm interesse em achar o ousado maníaco. O Sr. Sabe-Tudo é recrutado para medir as pegadas e usa seu conhecimento sobre os habitantes da cidade para afirmar que se trata de um forasteiro; o Policial sai à procura de uma solução para o caso, mesmo o fazendo de forma atrapalhada, uma vez que não consegue sequer memorizar o número que o maníaco calça; e Dorothy, que na presença do Jovem acredita estar conduzindo a investigação.

Dorothy afirma que não vai chamar o Policial porque o Jovem fez uma confissão honesta, mas ele não é convencido por essa desculpa, rebatendo que ela não o fará simplesmente porque está fascinada com aquela nova situação. A ideia de aceitar uma confissão honesta é bastante arraigada na cultura cristã. Na Bíblia Sagrada há várias passagens sobre o perdão ao confessor honesto¹⁷⁶, e provavelmente derive dessa ideia o provérbio inglês “Uma confissão honesta faz bem para a alma.”¹⁷⁷ O Jovem, porém, não faz a confissão a fim de obter perdão, ao contrário, é a provocação que lhe interessa. É a partir desse momento que ele começa, subrepticamente, a medir suas forças libertárias contra as de Dorothy.

O Jovem é o responsável por promover os produtos da *Life, Incorporated*, companhia para a qual trabalha, contra os da *Death, Unlimited*, cujo principal produto é a guerra. Ambos

¹⁷⁶ Por exemplo: “Se confessarmos os nossos pecados, ele é fiel e justo para nos perdoar os pecados, e nos purificar de toda a injustiça.” (1 João 1:9); “Olhará para os homens, e dirá: Pequei, e perverti o direito, o que de nada me aproveitou. / Porém Deus livrou a minha alma de ir para a cova, e a minha vida verá a luz.” (Jó 33:27-28) (BÍBLIA SAGRADA, 2012).

¹⁷⁷ “An honest confession is good for the soul.”

os nomes das companhias são simbólicos, pois vão direto ao ponto: a primeira é a favor da vida, está associada às rosas silvestres, ao impulso da jovialidade e da sexualidade, do amor e da liberdade; a segunda é o próprio desejo de morte, está associado às petúnias, ao pudor virginal, rancor e cerceamento de liberdade.

A Death, Unlimited atua em uma área na qual os Estados Unidos são especialistas e da qual sempre extraíram riqueza: a indústria bélica. A Life, Incorporated, por sua vez, quer promover exatamente o contrário: permitir que as pessoas sintam entusiasmo pela vida sem precisar das guerras. Nesse sentido, o que a Life, Incorporated apregoa vai de encontro aos ditames do *American way of life*, pois nele o que interessa é a vida regrada, o empreendimento para fins de realização pessoal e comercial, e a ampliação do consumo. Assim, os valores do *American way of life* preconizam a morte simbólica do indivíduo e de sua sociedade, uma vez que a vida, a liberdade e a busca da felicidade como direitos inalienáveis estão condicionadas à morte, à moralidade e à busca pelo sucesso individual. Vale lembrar o que foi antes exposto sobre a revista *Boy's Life* sobre os escoteiros sendo chamados a defender o *American way of life* durante a II Guerra Mundial. O que estava em jogo traria resultados para a pátria, sem dúvida, mas o objetivo maior era lutar pelo direito e pela liberdade individuais de escolha.

Ao dar a Dorothy seu cartão, ela primeiro associa o Jovem a um representante de vendas da revista *Life*, que por décadas havia sido uma revista de variedades e humor e que em 1936, sob novo comando editorial, introduziu uma inovadora forma de fazer fotojornalismo. O que simbolicamente remete à possibilidade de Dorothy conhecer novos produtos da Life, Inc. que o Jovem vai lhe apresentar, é imediatamente tomado como uma referência de consumo.

A rigidez de Dorothy começa a ser rompida quando o Jovem oferece a ela um passeio em carro aberto ao cemitério Cypress Hill (Colina do Cipreste). Ciprestes são árvores associadas, na cultura cristã, à morte, portanto o nome do cemitério inclui outro elemento da

natureza que é simbólico e soma-se às petúnias e às rosas. No cemitério eles poderão contar com o melhor conselho, em apenas uma palavra, que os mortos têm a dar: viver. Em sua dissertação de mestrado, Lenna Lenhart (1969, p. 16) faz uma certa análise dessa cena:

O Jovem defende a liberdade e aborda a moça com seu charme, ou em outras palavras, com *sex appeal*. Ele apela à singularidade dela enquanto mulher, ao poder de atração dela. Ele quer que ela veja a vida! – resultando em sexo como o símbolo para a vida. Porém, ele não aborda o assunto ou usa os símbolos em nada menos que uma delicada maneira. A peça toda, curta como é (onze páginas), é embalada por um charme especial que deixa um gosto doce na boca.¹⁷⁸

Dorothy começa a acompanhar o pensamento do Jovem, o charme libertário e sexual dele a atingiu. Ela relaciona a preciosa palavra ao cemitério e tem sua pergunta confirmada por ele usando as mesmas palavras para a resposta. Se no começo do diálogo acima ela ainda não entende como isso pode acontecer, ao final ela demonstra sua surpresa por meio de interjeições diante da revelação que lhe foi confirmada.

O Jovem afirma ser o único capaz de intermediar com os mortos para que as pessoas escutem a palavra, uma vez que ele tem o dispositivo auditivo necessário para isso, algo que nem mesmo a empresa Du Pont tem. A citação dessa empresa não acontece sem fundamento: a Du Pont, já na época da escrita da peça, era uma das maiores corporações de indústria química do mundo. Entre seus produtos estavam o náilon, a borracha e, como item mais significativo, a pólvora, usada na fabricação de explosivos, essencial a qualquer país em guerra. A venda desses produtos para operações de guerra, como náilon para paraquedas, pólvora para tanques e borracha para pneus de carros, sempre rendeu muitas divisas à companhia. Portanto, a sua citação reforça o aguçamento crítico de Williams, sempre atento às engrenagens que fazem o momento histórico girar.

¹⁷⁸ “The Young Man stands for freedom and approaches the young lady through charm, or in other words sexual appeal. He appeals to her uniqueness as a woman, to her attractiveness to him as a man. He wants her to see life! – resulting in sex as the symbol for life. However, he does not approach the subject or use the symbols in anything less than a delicate manner. The whole play, short as it is (eleven pages), is wrapped in a charming warm quality that leaves a sweet taste in the mouth.”

Em *American blues*, alguns personagens expressam suas concepções por meio do conhecimento corriqueiro que têm sobre procedimentos médicos (como a fala de Jane sobre internar Moony em *Moony's kid...*). Em *The case...*, embora já esteja começando a ceder aos encantos idealistas e físicos do Jovem, Dorothy ainda resiste usando esse tipo de argumento para se defender da sugestão do Jovem de que andar até a Highway 77 não a mataria:

DOROTHY. Como você sabe? Pode acontecer. Eu venho de Boston.
 JOVEM. Escute. Boston é um estado de espírito do qual a senhorita vai se livrar.
 DOROTHY. Não sem um tratamento de choque insulínico.¹⁷⁹

O choque insulínico era à época da peça um tratamento recente nos Estados Unidos, que havia sido introduzido em 1935 pelo psiquiatra Joseph Wortis. Consistia basicamente em aplicar altas doses de insulina a fim de levar o paciente – em geral esquizofrênico – ao coma. O tratamento, em média, provocava seis comas por semana, durante dois meses. Essa breve descrição é suficiente para entender o quanto a órbita cultural de Boston tem ascendência sobre ela, pois admite, metaforicamente, que argumentos e razão não são capazes de provocarem qualquer desejo de transformação em sua vida estável e previsível.

Embora resistindo, Dorothy está prestes a ceder. Após dizer que não é capaz de dar respostas definitivas por ser de Boston, ela se vale de palavras que ajudem a expressar essa última tentativa de resistência:

DOROTHY. Eu acho que talvez eu vá.
 JOVEM. A senhorita acha que *talvez*?
 DOROTHY. Quer dizer, eu acho que vou.
 JOVEM. A senhorita *acha* que vai?
 DOROTHY. Quer dizer, eu vou – eu *vou!*”¹⁸⁰

¹⁷⁹ “DOROTHY. How do you know? It might. I come from Boston.
 YOUNG MAN. Listen, lady. Boston’s a state of mind that you’ll grow out of.
 DOROTHY. Not without some insulin shock treatment.” (WILLIAMS, 1948, p. 30)

¹⁸⁰ “DOROTHY. I guess I – might.
 YOUNG MAN. You guess you *might*?
 DOROTHY. I mean I guess I will.
 YOUNG MAN. You *guess* you will?
 DOROTHY. I mean I will – I *will!*” (WILLIAMS, 1948, p. 30)

A cada evasiva, o Jovem a confronta repetindo a sequência verbal com ênfase no verbo que evita a resposta direta. O primeiro é “might”, que expressa possibilidade, mas não certeza. Em seguida vem “guess”, com significado de “ter a impressão”, “acreditar”, mas novamente sem expressar certeza. Por fim, ela mesma dá sua ênfase, expressando definitivamente um “sim”: “I mean I will – I *will*!”¹⁸¹

A transformação de Dorothy mostra que ela incorporou o método dialógico com o Jovem: ela dá respostas que suscitam a curiosidade e dão abertura a novas perguntas e comentários. Na sequência final é Dorothy quem divulga a Life, Incorporated enquanto a Sra. Dull se espanta com as mudanças que ela quer introduzir na loja: quebrar as paredes para acomodar os novos produtos, mudar o nome do negócio para Tremendous Inspirations (Inspirações Tremendas), sua primeira demonstração de concordância com as ideias promovidas pelo Jovem, mesmo antes de saber exatamente do que se tratam.

Dorothy pergunta ao Policial como chegar à Highway 77. Essa estrada, também conhecida como U. S. Route 77, une o Norte ao Sul, cruzando o mapa americano bem ao centro. A saída de Dorothy por meio dessa estrada marca a mudança de vida dela, saindo do Norte, a região mais privilegiada economicamente, para o Sul, a mais pobre.

Se na realidade a Highway 77 conecta Norte e Sul, na peça ela adquire um forte sentido simbólico, uma vez que se trata de uma estrada sem volta. A saída do Norte para o Sul significa deixar o lado economicamente vencedor, o que historicamente tem início com a vitória na Guerra da Secessão: o Norte se industrializou primeiro e o Sul permaneceu majoritariamente agrário, o que só mudaria mais fortemente na segunda metade do século XX. Sendo economicamente mais forte, o Norte tinha capacidade de prover seus habitantes

¹⁸¹ Destacam-se aqui dois usos de “will” enquanto verbo: a) transitivo direto e intransitivo, sinônimo de *desire* e *wish*, como em “Call it what you will” (Chame do que você quiser); b) auxiliar, significando uma ação no futuro, a ser identificada pelo verbo principal. Nesse sentido, a sentença “I mean I will – I *will*!” (WILLIAMS, 1948, p. 30) tanto pode significar “Quer dizer, eu vou – eu *vou*!” quanto “Quer dizer, eu quero – eu *quero*!”

com melhores empregos, escolas, moradia, diversão e condições de vida em geral, portanto, um nível de consumo muito maior do que o do Sul. O sentido simbólico da Highway 77, portanto, está no ato de Dorothy abandonar o Norte e rumar ao Sul, sem volta, abandonando as promessas do *American way of life* e de cidadania consumista.

A cartada final do Policial para impedir a partida de Dorothy é dizer que não há retorno a Primanproper, ou seja, o tradicionalismo e o conservadorismo não perdoam quem sai de suas trincheiras. O Policial informa que qualquer uma das quatro direções leva à Highway, outra forte expressão simbólica da peça. As três palavras anteriormente usadas pelo Jovem – pensamento, sentimento e ação – agora podem se realizar: Dorothy entendeu que Primanproper era uma representação do atraso, liberou seus sentimentos a novas possibilidades e está agindo para que tudo isso aconteça. Ela agradece e se despede do Policial para sempre.

5.5 *THERE'S NO PLACE LIKE HOME?*

A ação do Jovem com Dorothy gerou os resultados que ele esperava e Dorothy se libertou das amarras daquela situação em direção a um futuro desconhecido e incerto, mas repleto de vida pulsante. Das quatro peças de um ato e sem divisões internas, *The case...* é a única que não tem indicação de como e quando a cortina deve ser fechada. É uma forma de deixar o ambiente opressivo da loja para que o espectador o veja sendo completamente abandonado por Dorothy ao final da peça.

The case... é uma peça que destoa das outras, o que explica Williams inicialmente não querer inseri-la, como exposto anteriormente na *Nota do Editor* (subseção 1.2). A peça funciona como uma parábola da utopia na coletânea. Por estar estrategicamente no meio (depois de *Moony's kid...* e *The dark room* e antes de *The long stay...* e *Ten blocks...*), ela

representa, antes e após duas peças sobre a derrota dos indivíduos diante de um sistema opressor, a possibilidade, ainda que simbólica, de uma mudança profunda e poética.

Utopia deve ser entendida aqui significando um “não lugar” ainda por alcançar, no qual as opressões de nosso presente não existam. Não significa, porém, que este não lugar seja perfeito, como é popularmente entendida a palavra (o não lugar nesse entendimento se torna impossível de existir). Mais importante ainda, a utopia não é o objetivo e sim o processo, por isso mesmo ela é uma ocupação do presente e não uma preocupação sobre o futuro. Assim, quem se ocupa de planejar o futuro é a organização social capitalista, pois precisa definir as bases desse futuro para prometé-lo como mercadoria. Na contramão dessa fórmula, está o entendimento marxista sobre utopia, a forma como o futuro não é projetado, ele é apenas o resultado, seja ele qual for, da supressão da opressão econômica, cultural, política etc. Não se trata, portanto, de alcançar a sociedade ideal, sem conflitos (EAGLETON, 2011, p. 64-74).

A Highway 77, local para o qual Dorothy rumo, se torna utópica porque a única coisa que ela sabe é que de lá seguirá para Cypress Hill e ouvirá dos mortos a palavra que mudará sua vida: viver. Quando o Jovem especifica o local em que devem se encontrar (junto à ameixeira), há um curto diálogo com duplo sentido:

DOROTHY. Parece tão longe... Parece que é... Um lugar sem civilização.
JOVEM. Não é civilizado mesmo, mas não é longe.¹⁸²

No que se refere à distância e à concepção de civilização de Dorothy, a fala dela não contempla a possibilidade utópica: o lugar é distante e não proverá o que ela está habituada a vivenciar, ou seja, relações sociais opressivas e conservadoras, das quais muitas vezes ela inclusive se beneficia por ter uma posição social mais privilegiada. Na fala do Jovem, por sua vez, fica registrada a apenas aparente concordância com Dorothy no que diz respeito ao lugar não ser civilizado: ele não tem uma civilização tal e qual ela conhece, porém tem outra que

¹⁸² “DOROTHY. It sounds so far. It sounds – uncivilized. [sic].

YOUNG MAN. It is uncivilized, but it isn’t far.” (WILLIAMS, 1948, p. 80)

ela nem consegue imaginar.

Ainda, o Jovem afirma que esse lugar não é distante, pois a utopia enquanto um futuro diferente do presente depende das mudanças iniciadas no próprio presente. O futuro como aspiração idealizada é um engodo e é por isso que o Jovem insiste que Dorothy parta para a ação, a única forma de transformação. O rompimento total com Primanproper implica abandoná-la, deixá-la para trás convicta de sua resolução e otimista em relação ao futuro, mesmo sem saber como ele será. Afinal, Dorothy Simple se livra da determinação que seu sobrenome sugere: ao partir para o desconhecido, as noções simples de moralidade e pensamento serão abandonadas em detrimento de outras que poderão ser tremendas inspirações, como o nome que ela pretendia dar à loja.

O fato de Dorothy não ser uma desprivilegiada economicamente é o que lhe permite escapar. Tivesse elas as responsabilidades de Moony ou da Sra. Pociotti, ou as inúmeras restrições de livre arbítrio de Tia Rose ou de Kilroy, sua fuga a um destino incerto não seria viável. Ao dizer que há, sim, lugares melhores do que o seu lar (loja, Primanproper) basta a ela usar o seu poder de decisão e deixar para trás o que tem, e que não deixará de ser dela, pois é proprietária.

Retornando à questão da peça como parábola utópica na coletânea, entende-se aqui que Williams criou essa pequena fantasia e finalmente permitiu que ela fosse incluída em *American blues*, mesmo a considerando uma peça precoce e imatura. Quisesse o autor que ela não fosse publicada, seu desejo seria respeitado. Se Williams permitiu sua inclusão é porque viu nela a possibilidade de representar um sopro de esperança em meio a um mundo em constante devastação. Essa esperança, porém, não vem desprovida de ação: é Dorothy quem, ao final, decide rumar a algo desconhecido, mas que lhe atrai como uma chance de transformação. Nesse sentido, Williams liricamente oferece a utopia como forma de repensar a história: a década da Depressão, a II Guerra Mundial e os anos do período macartista porvir,

que já se anunciavam em 1948, quando a coletânea foi publicada.

The case of the crushed petunias condensa as determinações históricas dos três períodos anteriormente mencionados. Na peça, não há sinais de opressão econômica, embora fique implícito que ela exista, afinal Dorothy vive em uma sociedade classista; a ação acontece durante a Guerra e a jovem não tem qualquer preocupação em relação a isso, pelo menos enquanto não for diretamente atingida; a ausência de algumas liberdades civis, que seria característica do período macartista também está presente, parodiada na forma como os próprios habitantes de Primanproper exercem controle de informação e ação sobre os outros.

Ao contrário da Dorothy de *The wizard of Oz*, para a qual não havia melhor lugar que seu lar, Dorothy Simple descobre o não lugar, a utopia, ao romper com as determinações históricas do presente e permitir que o futuro se configure de uma forma jamais conhecida. Dorothy passa de moça inocente e frágil a pisoteadora de petúnias: ela aprende com o Jovem que para construir novas percepções e possibilidades é preciso destruir aquelas que alicerçam o sistema que a oprime.

6 TEN BLOCKS ON THE CAMINO REAL – A FANTASY

*Uma peça é uma Fênix, ela morre mil vezes.*¹⁸³

Tennessee Williams

Escrita em 1946 e publicada em 1948 no volume *American blues, Ten blocks on the Camino Real – a fantasy* serviu de base para um filme produzido para a televisão com título homônimo em 1966, dirigido por Jack Landau, tendo no elenco Martin Sheen, Lotte Lenya e Tom Aldredge nos papéis principais (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 299). A primeira encenação da peça em circuito teatral profissional norte-americano só foi acontecer em 2009, produzida pela companhia teatral Target Margin, que a encenou no Ohio Theater, na cidade de Nova York, e foi dirigida por David Herskovits. Em 2012, por ocasião do Provincetown Tennessee Williams Theater Festival, em Provincetown, Massachusetts, a peça foi novamente encenada, desta vez com direção de Davis Robinson¹⁸⁴.

O principal motivo para não haver encenação dessa peça na época em que foi escrita, segundo consta na autobiografia *Memoirs*, foi a resposta decepcionante e desencorajadora que Tennessee Williams (1975, p. 101) recebeu de sua agente, Audrey Wood, assim que leu a sua peça:

Eu estava jantando em um restaurante quando fui chamado ao telefone. Era Audrey ligando de Nova York. 'Sobre aquela peça que você me enviou', ela disse estridentemente, 'guarde-a e não deixe ninguém vê-la'. Eu não acho que Audrey tivesse percebido como eu estava sujeito à depressão quando o assunto era meu trabalho ou certamente ela não teria julgado a peça daquela forma.¹⁸⁵

¹⁸³ "A play is a Phoenix, it dies a thousand deaths." Anotação em diário, datada de 5 de outubro de 1941. (WILLIAMS, 2006a, p. 243)

¹⁸⁴ Imagens das encenações estão disponíveis no *Anexo A*.

¹⁸⁵ "I was having dinner in a restaurant when I was called to the phone. It was Audrey calling from New York. 'About that play you sent me,' she said stridently, 'put it away, don't let anybody see it'. I don't think Audrey ever realized how subject I was to depression about my work or surely she would not have acknowledged the play in that particular fashion."

A resposta da agente, embora decepcionante para o autor, é sintomática: era o trabalho mais ousado de Williams até aquele momento e a ideia de montá-lo profissionalmente sequer foi levada em consideração, mesmo tendo o autor passado pelo crivo da crítica um ano antes com seu enorme sucesso *The glass menagerie* na Broadway.

Embora *Ten blocks...* não tenha tido uma encenação profissional à época em que foi escrita, ela serviu como exercício de interpretação nas mãos de Elia Kazan, um dos fundadores do Actors's Studio, a então recém-criada escola de interpretação para aperfeiçoamento de atores, diretores e escritores profissionais. Os exercícios deram a Williams (2009, p. 147), a partir do encorajamento de Elia Kazan, a ideia de desenvolvê-la em uma peça mais longa:

[...] Elia Kazan ficou sabendo da peça [*Ten blocks...*] e pensou que seria divertido fazer um exercício no Actors Studio. Enquanto ele e os outros atores flertavam com a peça, Kazan estava animado pelo seu estilo excêntrico, e quando eu passei por Nova York, a caminho de Roma, ele sugeriu que eu passasse pela escola para ver o que Eli Wallach e dois ou três outros atores talentosos tinham feito com as cenas. Eu fiquei verdadeiramente impressionado. Kazan havia encontrado precisamente o tom certo da peça e investido nele sua exuberância brilhantemente inventiva. Lá mesmo decidimos colocá-lo na Broadway, e eu comecei a expandi-lo em uma peça longa.¹⁸⁶

Três fatores contribuem fortemente para a dificuldade de se conseguir fortuna crítica sobre *Ten blocks...* O primeiro é o fato de ela não ter sido encenada por quase seis décadas após ter sido escrita. As encenações recentes, mesmo tendo gerado algumas críticas, aconteceram em período muito posterior à sua criação, o que não é necessariamente ruim, mas não permitem avaliar qual seria o entendimento da crítica à época.

¹⁸⁶ “[...] Elia Kazan happened to come accross it [*Ten blocks on the Camino Real*] and thought it would be fun to do as an Actors Studio exercise. As he and the other actors played around with it, Kazan found himself becoming excited by its offbeat style, and when I came through New York, on my way to Rome, he suggested that I drop by the studio to see what Eli Wallach and two or three other highly gifted players had made of the sketch. I was truly amazed. Kazan had found precisely the right key of the little sketch and had invested it with his brilliantly inventive exuberance. Right then and there we decided to put it on Broadway, and I began to expand it into a full-length play.”

Além disso, o autor reescreveu *Ten blocks...* tornando-a uma peça longa, com 16 blocos, em 1953, encurtando o título para simplesmente *Camino Real*. Essa peça foi encenada na Broadway sob a direção do próprio Kazan e, embora tenha sido mal recebida, ao menos gerou uma pequena fortuna crítica. Conforme as décadas se passaram, *Camino Real* foi montada outras vezes, o que permitiu novos olhares sobre o tão criticado texto.

Por fim, mas não menos importante, por se tratar de uma peça curta, ela foi lida como menos importante na trajetória do escritor, segundo um bom número de críticos que as enxerga apenas como aprendizado para a escritura de peças mais consistentes. É raro encontrar uma análise que trate exclusivamente de *Ten blocks...*, ficando nítido que até hoje ela é enxergada apenas como um degrau para a peça completa.

Tennessee Williams recomendava a utilização da pronúncia anglofônica para as palavras *camino* e *real*, resultando em *camino*, com tônica na primeira sílaba (ca), e *real*, com tônica também na primeira sílaba (re). O intento era muito simples: distinguir a pronúncia dessas palavras na língua espanhola, em que a palavra “real” tanto pode significar algo ligado à realidade como algo ligado à realeza (a propósito, o mesmo acontece com a língua portuguesa) da pronúncia em inglês, em que “real” só significa algo ligado à realidade. Ao optar pelo anglofonismo, Williams deixa claro a que se refere o título da peça: a um caminho (ou estrada) ligado à realidade, não à realeza. A escolha do título evidentemente não foi casual, uma vez que faz referência a fatos históricos como veremos mais à frente.

Em seu artigo “*Camino Real: William’s allegory about the fifties*”, Jan Balakian (1997, p. 70) afirma que

Williams insistia em pronunciar 'camino' (estrada) no estilo padrão espanhol, mas anglicizava a segunda palavra como 'real' [significando verdadeira] ao invés de 'real' [significando realeza], como seria em espanhol. Ele queria que a frase fosse hibridamente hispano-americana para passar o ideal de uma estrada real, verdadeira, e não de uma estrada de realeza.¹⁸⁷

¹⁸⁷ “Williams insisted on pronouncing 'camino' (road) in the accepted Spanish style, but Anglicized the second word as 'real' instead of 'reh-al', as it should be in Spanish. He meant the phrase to be a hybrid

Tanto na edição do Dramatists Play Service, de 1948, que contém *Ten blocks...* quanto na edição da New Directions, de 1971 (inclusive revisada), que contém *Camino Real*, as notas de rodapé colocadas após os títulos são claras: “Use pronúncia anglicizada, com tônica em 'Ca' e em 'Re’”¹⁸⁸. É pouco provável, porém, que a autora acima referida se confundiria em relação a algo como a pronúncia indicada. É possível haver outra fonte de referência que não as peças publicadas para que ela tenha feito tal afirmação. Infelizmente a autora não cita a fonte sobre a pronúncia que, segundo ela, Williams insistia para que fosse realizada. De qualquer forma, o efeito indicado por Balakian coincide com o pretendido por Williams, uma vez que o foco é a pronúncia anglicizada de “real”.

Antes de iniciar as subseções, cabe apresentar um resumo da peça, que será feito por blocos, tal como o enredo se desenvolve na praça de um pequeno porto nas Américas. No bloco I, o Guitar Player (Violeiro¹⁸⁹) toca uma nota musical sombria. A Figure¹⁹⁰ (Figura) aparece para procurar água em uma fonte, mas vendo que está seca, se dirige à cantina. Gutman, o proprietário do hotel e da cantina, soa seu apito para que o Officer (Policial) impeça a Figura. O Policial o mata, deixando seu corpo estendido na praça. Em seguida, vai com Gutman para a cantina.

No bloco II aparece Kilroy, que vê uma placa onde está escrito “Kilroy está chegando”. Ele mesmo troca a mensagem para “Kilroy está aqui”. Ele procura por um banco, mas é informado pelo Policial que não há bancos na cidade. Kilroy explica que é campeão de boxe na categoria peso-leve e que se aposentou porque foi diagnosticado como portador de um coração do tamanho da cabeça de um bebê. O Policial não se interessa por sua história e

Spanish-American one to convey the ideal of a real, actual, road rather than a royal road.”

¹⁸⁸ “Use Anglicized pronunciation: ka'-mino re'-al” (na rubrica de *Ten blocks...*) e “Use Anglicized pronunciation: Cá-mino Ré-al” (na rubrica de *Camino Real*). Embora descritas de forma diferente, o conteúdo é o mesmo apontado pela tradução.

¹⁸⁹ Os nomes dos personagens da peça, excetuando-se os que têm nome próprio, serão usados em português.

¹⁹⁰ Williams marca a fala deste personagem no bloco I, mas na apresentação dos personagens ele consta como Peasant.

se recusa a dizer em que cidade está. Kilroy insiste, pegando o Policial pelo braço, e recebe um soco. Uma prostituta se aproxima e ele recusa sua oferta. A voz da Cigana surge em um alto falante questionando se há alguém se sentindo perdido na praça. Distraído, Kilroy tem sua carteira furtada. A ajuda que pede ao Policial é recusada e ele ameaça ir à embaixada. Sem dinheiro, ele se dirige à loja de penhores para negociar seu cinturão de rubis e esmeraldas.

No bloco III, Gutman promove seu hotel e fala das atrações turísticas. O Violeiro participa com ele da cena e a cada final de sentença de Gutman, o Violeiro responde “On the Camino Real” (“No Caminho Real”). Gutman admite se aproveitar financeiramente das pessoas e prevê que um dia terá seu corpo recolhido pelos Varredores de Rua. Cinicamente, ele pergunta se afinal de contas não é assim que as rodas celestiais devem girar.

No bloco IV, surgem Jacques Casanova e Marguerite Gautier, que estão assistindo à coleta do corpo da Figura pelos Street Cleaners (Varredores de Rua). Marguerite sugere suborná-los para irem embora logo, mas Gutman a adverte que isso não funcionaria. Gutman fala sobre a festa de restauração da virgindade da filha de Esmeralda, filha da Cigana, que acontecerá naquela noite. Marguerite diz a Jacques que embora se sinta bem na companhia dele, ela ainda sonha em encontrar um amor. Jacques recebe uma carta informando que suas remessas de dinheiro estão sendo interrompidas a partir daquele momento. Ele conta para Marguerite e ela sai à procura de um xale. Gutman aparece para dizer que houve um problema nas reservas e que Jacques terá que deixar o hotel no mesmo dia.

No bloco V, Kilroy vê o Baron de Charlus (Barão de Charlus) e o confunde com um “americano normal”. Pede-lhe emprestado cinco dólares, pois não conseguiu penhorar o cinturão, mas o Barão recusa. Kilroy pergunta a Gutman o que afinal é o Caminho Real e a resposta do proprietário é que ele deverá descobrir por conta própria. Gutman o adverte que é melhor manter sempre cinco dólares no bolso para que seu corpo não seja levado pelos Varredores de Rua ao Laboratório quando morrer. Jacques aparece e Kilroy lhe pede os cinco

dólares. Jacques informa que está sem dinheiro e não tem para onde ir. Kilroy se dirige novamente à loja de penhores, dessa vez decidido a oferecer as luvas de boxe douradas.

No bloco VI, acontece a festa de restauração da virgindade de Esmeralda, que dança flamenco no topo do Estabelecimento da Cigana. Kilroy sai da loja de penhores e se mistura às pessoas que dançam na praça. Ele se encanta com Esmeralda e ela atira uma flor para ele, o que o faz ser proclamado como o escolhido. A Cigana aparece na porta e chama Kilroy para entrar. A praça fica vazia, restando apenas Jacques, que chama por Marguerite, e La Madrecita de las Soledades¹⁹¹ (Mamãezinha das Solidões), que anuncia “flores para os mortos”.

No bloco VII, Kilroy está no Estabelecimento da Cigana, prestes a se encontrar com Esmeralda. Antes, a Cigana lê seu futuro, no qual, segundo ela, ele encontrará amor e morrerá em breve. Esmeralda entra e conversa com Kilroy. Ela revela seu sonho de conhecer Acapulco, e Kilroy promete realizá-lo se ela permitir que ele levante seu véu, o que ele acaba fazendo após alguns gemidos dela. Kilroy confessa ter se arrependido de gastar seu dinheiro com ela. A Cigana, que havia saído para trocar dinheiro, retorna e anuncia que o preço aumentou. Kilroy se mostra indignado e pergunta que tipo de negócio é aquele, ouvindo da Cigana que é um negócio furado. Kilroy retorna para a praça enquanto Esmeralda enxuga uma lágrima.

No bloco VIII, Kilroy conversa com Jacques sobre o amor. Jacques relembra os bons tempos de outrora, quando era um conquistador de várias mulheres. Kilroy fala de mulheres que conquistou e de sua ex-esposa. Os Varredores de Rua rondam a mesa onde eles estão, Kilroy passa mal e morre. Jacques se afasta e os Varredores de Rua recolhem o corpo de Kilroy. Não encontrando dinheiro nos bolsos do jovem boxeador, eles levam seu corpo ao Laboratório.

¹⁹¹ O nome que consta na peça é La Madrecita de Las Soledadas, sendo que a última palavra tem sua grafia correta em espanhol como “Soledades”. Williams cometeu alguns desses deslizos com línguas estrangeiras ao longo de sua carreira. Durante o texto, o nome da personagem não será traduzido e será reduzido para Madrecita.

No bloco IX, Madrecita segura o corpo de Kilroy compondo uma imagem similar à da Pietà, de Michelangelo. Ao mesmo tempo, o Instrutor (Instrutor) e alguns assistentes observam um corpo coberto por um lençol. Madrecita e o Instrutor falam alternadamente sobre Kilroy, ela sobre o sofrimento do jovem, ele sobre a posse legal do corpo pelo Estado. Madrecita toca o corpo de Kilroy com uma de suas flores de zinco e ele ressuscita. Kilroy se aproxima do Instrutor e seu grupo, e vê que eles estão retirando um coração de ouro do corpo. Kilroy toma seu coração e sai correndo do Laboratório.

No bloco X, Esmeralda está no topo do Estabelecimento. Kilroy tenta chamar sua atenção, mas ela o ignora. De uma forma mais vagarosa e sombria, a festa do bloco VI é repetida. Kilroy tenta atrair a atenção de Esmeralda jogando seu coração de ouro para o alto, mas ela o manda ir embora. Ele então penhora o coração e compra vários presentes para ela, incluindo passagens para Acapulco. Pede também o perdão da jovem, mas acaba recebendo da Cigana um balde de água na cara. Don Quixote (Dom Quixote) aparece saindo da cantina. Kilroy o informa que tudo aquilo é um negócio furado e é convidado por Quixote a segui-lo em sua jornada. Kilroy altera a placa, desta vez para “Kilroy esteve aqui”. Marguerite reaparece e convida Jacques a ficar com ela no quarto. Sancho carrega a armadura de Quixote. Os três se dirigem à saída e Sancho faz um gesto final de encerramento.

6.1 ESTAÇÕES E SONHO

Do conjunto de peças em *American blues* apenas *Ten blocks...* desafia a classificação de peça em um ato, pois se constitui de dez blocos ou cenas curtas. Um dos recursos utilizados por Williams na composição da peça é o drama de estações, consagrado por August Strindberg. Como explica Anatol Rosenfeld (2008, p. 100) em seu livro *O teatro épico*,

A base do drama de estações não é, em geral, constituída por várias personagens em posição mais ou menos igual e sim pelo único Ego do herói. Seu espaço não é, pois, basicamente dialógico. Consequentemente, o monólogo perde seu caráter de exceção, caráter que lhe é inerente no drama rigoroso.

O drama de estações, portanto, difere da base do drama burguês, em que o protagonista tem necessariamente um antagonista à sua altura e cada qual tem personagens auxiliares que se equivalem, sendo a narrativa conduzida à base do diálogo intersubjetivo entre os mesmos. Rosenfeld (2008, p. 100-101) completa que

Com isso, as unidades tradicionais são substituídas pela unidade do personagem central. É este que importa e não determinada fábula em si conclusa que a Aristóteles se afigura bem mais importante do que os caracteres. Temos de acompanhar o caminho do herói através de variados lugares, tempos e acontecimentos. Assim, a continuidade da ação se desfaz numa sequência solta de cenas sem relação casual. Cada cena vive por si, como uma ilha cercada por tempos e lugares exteriores ao drama, não incorporados a ele, ao passo que no drama rigoroso uma ação completa se desenrola na sua totalidade.

É a trajetória do personagem central, portanto, que determinará a narrativa e não o seu embate com um antagonista qualquer. Em *Ten blocks...* sequer há antagonismo definido e o objetivo do personagem protagonista ou herói, Kilroy, tão caro ao drama burguês, simplesmente não existe. Uma vez que não há objetivo do personagem central, não há a pressuposição de uma ação completa a ser desenvolvida e essa ausência que permite a cada cena ter vida própria, desconectada de ações anteriores ou lançando base para ações que acontecerão em seguida. Os blocos da peça equivalem às estações do drama de estações, em que cada elo da corrente é independente do outro, como se, na verdade, a corrente fosse composta de elos que não se ligam, um apenas aparente contrassenso, mas que compõem um todo orgânico.

Mas não é só do drama de estações que Williams utilizou como recurso expressivo tomado de Strindberg. Também do dramaturgo sueco vem o conceito de peça de sonho, que chegou a se tornar uma peça com o mesmo nome. Porém, antes de entender como as

apropriações dramatúrgicas de Strindberg se ligam à teoria psicanalítica freudiana, vale conferir como o próprio Freud classificou os sonhos.

Para o pai da psicanálise, há três tipos de sonho: inteligível, desconcertante e desconexo. Inteligível é aquele em que todos os elementos são facilmente identificados pelo produtor (quem sonhou), ou seja, é o tipo de sonho em que a matéria onírica é diretamente relacionada ao cotidiano desse produtor. Desconcertante é aquele no qual boa parte dos elementos é identificada, mas que apresenta um aspecto que não se coaduna com o restante, gerando uma dificuldade de interpretação. Por fim, o sonho desconexo é aquele em que os elementos são destituídos de sentido, confusos e apresentam uma relação obscura com a vivência do produtor (FREUD, 1996, p. 663-664).

É com os sonhos desconexos que a *Peça de sonho (Ett drömspel)*, escrita em 1902, apresenta profunda relação, conforme explica Strindberg¹⁹² (apud ROSENFELD, 2008, p. 102), pois ela procura

[...] 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 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 consciência paira acima de tudo: a de quem sonha.

O que é lógico tanto no sonho desconexo quanto nas peças de sonho é a relação entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente no qual estão inseridas. Como nos ensina o grande psicanalista austríaco, os sonhos estão intrinsecamente conectados à vivência de quem sonha. O conteúdo narrado de um sonho é o que se chama de conteúdo manifesto, ou seja, aquilo de que o produtor se lembra e é capaz de exprimir de forma organizada. Já o conteúdo latente se refere ao significado do sonho (FREUD, 1997, p. 663-664). Por isso Strindberg afirma que por trás daquilo que é aparentemente desconexo (conteúdo manifesto) há uma lógica

¹⁹² No livro não consta a referência de onde a citação foi retirada, sendo informado apenas "(Prefácio de Strindberg)".

(conteúdo latente). O conteúdo latente é justamente o ponto-chave na interpretação de um sonho, é aquilo que o psicanalista busca alcançar a fim de entender o produtor.

Em relação à peça, o conteúdo manifesto pode ser entendido como aquilo que o autor organiza dramaturgicamente, cujo conteúdo latente não está claro e, portanto, precisa ser interpretado. Do mesmo modo que um sonho é o resultado da vivência de seu produtor expresso por meio de material onírico – substancialmente imagens e sons – uma peça onírica tem sua narrativa organizada a partir das angústias, indagações e inquietações de seu autor. A diferença, portanto, é que o material onírico real é incontrolável e se manifesta à revelia do produtor, enquanto o que pode ser aqui chamado de material dramático-onírico é uma criação articulada entre o manifesto (o texto) e o latente (o contexto).

Se o drama de estações dá ao autor liberdade para se livrar das amarras da continuidade, das ações encadeadas, dos personagens agentes com seus conflitos e objetivos individuais, a peça de sonho exacerba essa liberdade ao ponto de tornar possível criar qualquer situação, por mais absurda, irracional, insensata ou irreal que pareça, a fim de criar uma lógica que não funciona de acordo com aquela estabelecida pelo drama burguês. É dessa forma que personagens literários e figuras históricas de diferentes épocas se misturam aos criados pelo próprio autor em um lugar chamado El Camino Real cuja evocação histórica data de mais de um século; Kilroy morre, ressuscita, tem seu coração de puro ouro e do tamanho de uma cabeça de bebê removido, consegue recuperá-lo e sai andando; e tantas outras ações improváveis – porém logicamente organizadas na tessitura onírica da narrativa – acontecem naquela praça.

Não é sem razão que a peça de sonho strindberguiana foi muito lida pelos expressionistas que viriam a se constituir com um forte movimento artístico quase 20 anos depois, pois no expressionismo,

[...] a própria subjetividade constitui-se em mundo. Prescindindo da mediação das impressões flutuantes e fugazes do mundo dado, o autor 'exprime' as suas visões profundas, propondo-as como 'mundo'. Este é apenas expressão de uma consciência que manipula livremente os elementos da realidade, geralmente deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta. (ROSENFELD, 2008, p. 103)

Essa manipulação dos elementos da realidade à qual Rosenfeld se refere será tratada mais à frente, pois em *Ten blocks...* a fantasia (como, aliás, indica o subtítulo da peça) é alegorização de uma realidade histórica definida e contundentemente tratada pelo autor. Como será demonstrado durante a análise, em especial o aspecto referente à imediata compreensão das abstrações só é possível, no caso de *Ten blocks...*, graças ao contexto histórico.

Sendo *Ten blocks...* a principal peça que Williams reprocessou para criar *Camino Real* (com a peça em um ato *Lord Byron's love letter (A carta de amor de Lord Byron)* e o conto *Desire and the Black masseur (O desejo e o massagista negro)*), é pertinente que parte do que foi escrito sobre *Camino Real* sirva como objeto de análise para a primeira. Em outras palavras e esmiuçando melhor essa ideia: há um aproveitamento de temas, símbolos, referências etc. no segundo trabalho. Neste capítulo, algumas ideias, críticas e análises sobre *Camino Real* serão aproveitadas para a discussão sobre *Ten blocks...*, desde que seja pertinente fazê-lo em relação a elementos que estão presentes em ambas as peças. Reforça-se, porém, que o objeto de estudo é a peça publicada em 1948.

6.2 ESPAÇO

A ação de *Ten blocks on the Camino Real* se passa em uma pequena *plaza* (praça), em um lugar indicado como um “[...] porto tropical ostensivamente pequeno das Américas.”¹⁹³ A escolha de um lugar não identificado nas Américas é central para entender o que se passará

¹⁹³ “[...] ostensibly small tropical port of the Americas.” (WILLIAMS, 1948, p. 43)

em *Ten blocks...*, isto é, as Américas eram, à época da escrita da peça, conhecidas pela quase totalidade de Estados não democráticos (esse aspecto será desenvolvido na subseção 6.3).

O espaço é caracterizado por vários elementos que evidenciam a atmosfera de sonho, por um lado, e de opressão e penúria, por outro. A primeira indicação sobre isso é o contraste entre os tons pastéis que criam um ambiente de suavidade e tranquilidade em oposição à fonte seca ao centro do palco. Da mesma forma as montanhas azuladas e brancas contrastam com o pássaro carniceiro que há sobre o arco amarelo nivelado com o telhado dos estabelecimentos comerciais. Tais contrastes reforçam a discrepância que deve haver em relação à totalidade do espaço para sugerir logo de início as perversidades do local.

O hotel Siete Mares é para clientes de primeira classe. Naquele lugar inóspito e perigoso, o hotel é o único local onde as pessoas que tenham condições de se hospedar podem realmente se sentir um pouco mais seguras, uma vez que os Varredores de Rua não entram lá. O nome é irônico em relação à ausência de água na fonte do centro da praça, representação da escassez de condições mínimas de sobrevivência decente no local.

Há também uma casa de penhoras chamada The Loan Shark (O Agiota) identificada com três bolas amarelas, símbolo dos penhoristas. Este símbolo remete à época da família Médici, de Florença, e da família Lombardi, na Londres medieval. Ao longo dos séculos, o símbolo sofreu variações, não sendo apenas bolas, mas também discos, moedas e placas, enfim, imagem circulares com a cor amarela. O símbolo foi ainda usado durante todo o século XX (e ainda o é), o que o torna reconhecível pelas plateias. Os próprios penhoristas e os detratores desses brincam sobre o significado das três bolas: “Dois contra um que você não vai ter as suas coisas de volta”.

O símbolo das três bolas amarelas, indicando uma casa de penhores, é ainda reforçado com o nome do local, The Loan Shark. A agiotagem não pressupõe deixar bens móveis como garantia (como a penhora), e em geral é conhecida por usar métodos pouco ortodoxos e

distantes das leis para recuperar o dinheiro cobrado a juros altíssimos. Não é à toa que a agiotagem, ao menos nos Estados Unidos dos anos 1930, era diretamente ligada à máfia.

Precisar de dinheiro em ambas as situações, seja por penhora ou agiotagem, costumeiramente caracteriza extrema necessidade na qual o usuário tem grandes chances de perder o objeto penhorado ou ainda sofrer perseguição e violência por não conseguir pagar um empréstimo cujo valor se multiplica rapidamente. Essa situação será apresentada por mais de uma vez na peça.

O Gypsy's Establishment (Estabelecimento da Cigana) é o lugar de festa do local, onde há uma atração anunciada: uma noite de festa durante a qual o estabelecimento promete que a Lua vai devolver a virgindade de Esmeralda, filha da Cigana.

O espaço, portanto, caracteriza um lugar exclusivo para os abastados, outro para os financeiramente desesperados e outro para as festas das quais todos podem participar. Há na abertura personagens imóveis espalhadas pela praça (designados Street People (Pessoas da Rua) em posições que remetem a um estado de perturbação ou desorientação, como se estivessem drogados por uma bola de fogo que se move de um lado a outro sobre o palco. Uma mulher idosa, vestindo um *rebozo* branco (uma espécie de xale longo) e escondendo seu rosto atrás dele carrega flores típicas de funerais latino-americanos, está sentada próxima à fonte ou no início da viela. Além dela, há também um violonista vestindo roupas de músico de rua mexicano.

As descrições acima (de espaços cênicos e personagens) compõem a primeira imagem apresentada ao leitor. Essa imagem poderosa e poética ao mesmo tempo sugere, antes mesmo que a primeira palavra seja dita, as contradições, mazelas e injustiças que virão no desenrolar dos dez blocos.

El Camino Real era a designação a toda e qualquer estrada¹⁹⁴ que estivesse sob a jurisdição da coroa espanhola, fosse no território espanhol, fosse em qualquer uma das colônias. Os *caminos reales* eram estratégicos para a coroa espanhola na medida em que por meio deles reis e vice-reis podiam controlar os povoados e missões (BETTI, 2007).

Com a formação desses vários *caminos reales* ao longo da costa oeste da Califórnia, quando a Missão Espanhola em Sonoma foi concluída é que a estrada se tornou realmente um *camino real*. Esse *camino real* ficou famoso por sua extensão e formação, sendo uma grande estrada de quase mil quilômetros que ligava 21 missões, alguns povoados e quatro presídios, de San Diego, no sudoeste da Califórnia até Sonoma, no noroeste do mesmo estado. (CAHIGHWAYS, 2010).

Os *caminos reales* se formaram no momento em que houve um confronto entre o colonialismo hispânico e a ação expansionista norte-americana. Essa ação expansionista, conforme Fernandes e Moraes (2007, p. 125) teve como primeiros passos a aquisição de novos territórios, como a Louisiana e a Flórida. Além disso, um processo apoiado nos movimentos religiosos começou a desenvolver a ideia de que os Estados Unidos eram a nação escolhida por Deus para um destino glorioso. Concomitantemente, houve um período de intensificação das instituições livres e democráticas. Nesse contexto, houve também a anexão do estado do Texas, em 1845, o que levou o editor John O'Sullivan, do *Democratic Review*, a cunhar o termo “destino manifesto” (JOHANNSEN, 1997, p. 7-8), que não tardaria a se tornar ideologia, por meio da qual se acreditava que essa nação tinha como missão levar sua concepção social para outras nações do mundo.

¹⁹⁴ Aqui vale esclarecer por que se optou por traduzir *Camino Real* por *Caminho Real*. No Brasil se usou bastante a palavra caminho para designar rotas (como Caminho dos Paulistas, Caminho do Rio de Janeiro, Caminho da Bahia etc.). No Brasil também se usasse o termo *Estrada Real*, esse era alusivo a qualquer via terrestre usada para povoamento ou exploração de recursos e econômica. Ambos *Caminho* e *Estrada* serviriam à tradução, mas *Caminho* pareceu mais sonoro e também imagético por remeter com mais força a tempos antigos.

Assim, o Camino Real da peça relaciona a força expansionista da nação norte-americana em dois momentos: o primeiro, em que houve ganhos territoriais internos – e, sem dúvida, econômicos – significativos no século XIX; o segundo, quando logo após a II Guerra Mundial os Estados Unidos se preparavam para dominar culturalmente boa parte do globo, o que também trouxe a essa nação imensos ganhos econômicos e políticos.

6.3 TEMPO NARRATIVO E TEMPO HISTÓRICO

Como se trata de uma peça de sonho, a lógica temporal está suspensa com a mistura de personagens literários e históricos de várias épocas, como veremos detalhadamente na subseção 6.5. Argumenta-se, porém, que o autor criou um tempo narrativo, no que diz respeito à duração da ação, que remete a uma tragédia grega. É de conhecimento comum que uma tragédia geralmente dura 24 horas ou do amanhecer ao pôr-do-sol. Essa curta duração é a expressão do poder fulminante do Destino, que determina uma mudança radical na vida dos protagonistas. Williams parece instalar esse mesmo poder fulminante do Caminho Real. Se na tragédia grega o Destino é poderoso e determina a vida de todos, no Caminho Real as condições históricas oprimem, mas os românticos oferecem resistência a ela. Esses aspectos serão discutidos nas subseções seguintes. Por ora, vale se concentrar em como esse tempo fulminante é construído.

No início da peça, sabe-se que haverá uma festa à noite para celebrar a virgindade de Esmeralda. No bloco I, a Figure (Figura) é assassinada pelo Policial. Isso acontece quando ainda é dia, pois no bloco III há uma rubrica que determina o início do crepúsculo. No bloco IV Gutman se refere a um homem nativo americano (Figura) que morreu de sede na fonte naquele mesmo dia. Logo a seguir, os Varredores de Rua recolhem o corpo do homem, que foi assassinado pelo Policial no bloco I. No mesmo bloco IV Gutman fala sobre a festa daquela

noite, que vai acontecer no bloco VI. Ao final da festa, Casanova procura desesperadamente por Marguerite. No bloco VII, Kilroy conversa com a Cigana e com Esmeralda no Estabelecimento, logo após ser o escolhido na festa. O bloco VIII se inicia com a praça enlaurada, Kilroy encontra Casanova e eles sentam para conversar. Ameaçado pelos Varredores de Rua, Kilroy tem um ataque. No bloco IX reside a única fala que parece poder desestabilizar a afirmação da semelhança entre a duração da peça com uma tragédia grega. O Instrutor diz que após um intervalo de alguns dias, o corpo de Kilroy passa a pertencer ao Estado. Não se deve, porém, tomar como verdadeira a fala do Instrutor, uma vez que ele atua em nome do Estado e a apropriação que faz do corpo não precisaria necessariamente respeitar esse intervalo. O bloco X abre com uma luz tênue antes do amanhecer, completando o ciclo de um dia da tragédia.

Argumenta-se, então, que a ação tenha a duração de um dia para representar o impacto fulminante da força sócio-histórica sobre os personagens da praça. Portanto, a lógica temporal continua suspensa no que diz respeito ao tempo ficcional (quando as ações acontecem), mas o tempo narrativo é emoldurado de forma a, no final das contas, parodiar a estrutura grega, afinal no Caminho Real tais deuses não existem e, portanto, não há uma determinação infalível do destino.

O tempo histórico representado pode ser precisamente delimitado. Com o final da II Guerra Mundial, a direita norte-americana mostrou seu incômodo com a aproximação dos Estados Unidos com a União Soviética. A eleição da maioria republicana no congresso em 1946 deixou claro ao então presidente Harry Truman que os tempos de tolerância com o comunismo deveriam ser extintos (FRIED, 1997, p. 4).

Porém, o contexto que se configurou após a II Guerra Mundial havia começado antes mesmo dela: o que começou como um comitê para investigar atividades subversivas de simpatizantes no país, o Dies Committee (Comitê Dies, chefiado pelo democrata Martin Dies,

em 1939), anos mais tarde colocou toda a sua força quase inteiramente contra a “ameaça comunista” e se transformou no House Un-American Activities Committee (Comitê de Atividades Antiamericanas). Em 1940, a assinatura do Smith Act (Ato Smith, cujo nome se refere ao seu principal autor, Howard W. Smith) tornou ilegal o apoio a grupos que pregassem a tomada do poder nos Estados Unidos. Esse ato foi a base para a acusação e prisão de muitos comunistas, especialmente após a guerra. Soma-se a isso ainda o discurso de Winston Churchill, então primeiro-ministro da Inglaterra, em 1946, sobre uma cortina de ferro que estava se formando na Europa, em referência aos países que passaram a viver sob o regime comunista.

Acentuando a questão do tempo histórico e aproveitando para retomar a do espaço (subseção anterior), cumpre salientar a precisa escolha de um lugar nas Américas para a ação da peça. Como afirma o historiador Eric Hobsbawm em *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*:

Nas Américas, a outra região de Estados independentes, a situação era mais confusa, mas não chegava a sugerir um avanço geral das instituições democráticas. A lista de Estados consistentemente constitucionais e não autoritários no hemisfério ocidental era curta: Canadá, Colômbia, Costa Rica, os EUA e a hoje esquecida 'Suíça da América Latina' e sua única democracia verdadeira, o Uruguai. O melhor que podemos dizer é que os movimentos entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o da Segunda foram às vezes para a esquerda, às vezes para a direita. Quanto ao resto do globo, grande parte do qual consistia em colônias, e portanto não liberais por definição, afastou-se das constituições liberais, na medida em que algum dia as tinham tido.

[...] Em resumo, o liberalismo fez uma retirada durante toda a Era da Catástrofe, movimento que se acelerou acentuadamente depois que Adolf Hitler se tornou chanceler da Alemanha em 1933. Tomando-se o mundo como um todo, havia talvez 35 ou mais governos constitucionais e eleitos em 1920 (dependendo de onde situamos algumas repúblicas latino-americanas). Até 1938, havia talvez dezessete desses Estados, em 1944 talvez doze, de um total de 65. A tendência mundial parecia clara.

Hobsbawm expõe o clima de sufocamento político e comprometimento da democracia que caracterizam não apenas as Américas, mas boa parte do globo à época em que *Ten blocks...* foi escrita. Assim, não se tratava apenas de criticar o que estava se passando no

próprio país (a “ameaça vermelha”), mas criticar o que naquele momento parecia uma tendência globalizante de recuo da democracia. A ameaça de que o comunismo se tornasse um sistema amplamente aceito por vários países ao redor do globo fez com que os países capitalistas tomassem providências enérgicas a fim de impedir o crescimento do ideal comunista e fazer com que recuasse. As medidas adotadas para isso tomaram proporções enormes e perturbaram preceitos constitucionais, especialmente nos Estados Unidos.

6.4 PERSONAGENS

A forma da peça de sonho permite que o autor misture espaços e tempos, inclusive no que diz respeito aos personagens. Em *Ten blocks...* Williams se apropriou de figuras históricas e de personagens literários de diferentes épocas e tradições, colocando-as no contexto do Camino Real com outros personagens criados para a peça.

Os personagens extraídos da literatura e da história teriam desafiado o olhar do espectador à época, caso a peça tivesse sido encenada. O fato é que, com exceção dada a Kilroy (o personagem central), o único pertencente à cultura norte-americana, todos os outros são de fontes europeias, o que certamente exige do leitor e exigiria do espectador um conhecimento cultural elevado.

Há um ponto em comum na seleção de personagens advindos da literatura e da história: todos lutaram de uma forma ou outra pela liberdade e pelo que acreditavam, mas foram em alguma medida derrotados pela sociedade na qual viviam, fosse com o ostracismo ou mesmo com a morte. Williams recria esses personagens e novamente os coloca em confronto, desta vez com uma sociedade mais rígida e diretamente cruel.

6.4.1 LEITURAS PARA CRIAÇÃO

Que Williams foi influenciado por vários autores ao longo de sua carreira e que um grande número de obras faça menções diretas ou indiretas às obras desses autores é um fato bem conhecido e cada vez mais estudado, como afirma Gilbert Debusscher (1997, p. 167). O termo “influenciado” é usado por Debusscher em seu texto, embora se prefira notar aqui que Williams era, na verdade, um apropriador¹⁹⁵ do material ficcional de artistas que ele admirava. Tanto as apropriações como as referências pressupõem que o autor tenha conhecimento das obras, o que faz Williams ser por vezes mencionado como um leitor ávido. Gore Vidal (1925-2012), seu amigo por décadas, afirma algo totalmente na contramão desse discurso em seu texto *Some memories of the Glorious Bird and an earlier self*, publicado em 1976, que trata de *Memoirs*, a autobiografia de Williams: “O Pássaro [Tennessee Williams] raramente lê um livro e a única história que ele conhece é a sua própria; ele depende, finalmente, de um gênio romântico para atravessar a vida.”¹⁹⁶ (VIDAL, 1993, p. 625-626). Vidal completa ainda que escreveu uma autobiografia, intitulada *Two sisters*, a qual, segundo ele, Williams se apropriou do estilo para escrever a sua sem nunca ter realmente lido o livro, apenas olhado.

No que concerne a *Ten blocks...*, é possível tecer algumas considerações sobre essas apropriações literárias (e filmicas, como será visto a seguir). Em seu artigo *Toward a map for the Camino Real: Tennessee William's cultural imaginary*, Brenda Murphy (2011) faz importantes considerações a respeito das apropriações literárias e filmicas sobre a peça *Camino Real*. Pelas datas que ela apresenta, é possível verificar quais delas se configuraram até o período da escrita de *Ten blocks...* e quais foram posteriores e, portanto, válidas apenas

¹⁹⁵ Entende-se apropriador em seu *lato sensu*, isto é, aquele que adapta, adequa e/ou torna pertinente algo alheio para um propósito seu.

¹⁹⁶ “The Bird [Tennessee Williams] seldom reads a book and the only history he knows is his own; he depends, finally, on a romantic genius to get him through life.” Gore Vidal se referia a Williams, em geral, como “Glorious Bird”, expressão que foi traduzida para “Ave Gloriosa” no texto de introdução ao livro **49 contos de Tennessee Williams** (WILLIAMS, 2006b, p. 24).

para *Camino Real*.

Murphy pesquisou tais informações nos volumes de cartas que o autor trocou com artistas e amigos, biografias sobre ele, além da autobiografia *Memoirs*. Ela afirma que em 1936 Williams estava lendo *Albertine disparue* (*Albertine desaparecida*), sexto volume de *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), de Michel Proust, traduzido para o inglês como *The Sweet Cheat Gone*. Ainda sobre Charlus, Murphy explica que a presença do personagem foi ampliada em *Camino Real* com base na tendência masoquista que o personagem imprimiu à sua vida sexual, o que está descrito no sétimo volume (*Le temps retrouvé / O tempo redescoberto*) (MURPHY, 2011). Williams talvez tenha feito uma incursão mais leve e genérica do Barão, expondo de forma bem humorada a sua homossexualidade em *Ten blocks...*, por ter lido apenas o sexto volume.

Em 1942 Williams escreveu para seu amigo Paul Bigelow dizendo que estava lendo *Don Quixote* e pergunta se ele acha possível uma dramatização daquele romance. Williams admite na carta que está lendo a brilhante introdução do escritor George Woodberry (MURPHY, 2011). Esse dado é interessante se retomarmos as assertivas de Gore Vidal, pois Williams parece ter a ideia de dramatizar *Don Quixote* antes mesmo de ler a obra literária (se é que ele chegou mesmo a lê-la...), simplesmente a partir do que escreveu Woodberry.

Murphy (2011) reitera a forte apropriação de três filmes em *Camino Real*: *Camille* (*A dama das camélias* – 1936)¹⁹⁷, dirigido por George Cukor, baseado na peça e romance *La Dame aux camélias* (*A dama das camélias*), de Alexandre Dumas Filho; *Hunchback of Notre-Dame* (*O corcunda de Notre-Dame* – 1939), dirigido por William Dieterle, baseado no romance *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo; e *Casablanca* (1942), dirigido por Michael Curtiz. Segundo a autora, *Casablanca* tem um impacto muito maior em *Camino Real* do que

¹⁹⁷ É provável que o filme tenha tido origem graças ao enorme sucesso de sucessivas temporadas da peça. Segundo Hamilton Mason (1940, p. 21), foram pelo menos 38 temporadas no período 1900-1935 em Nova York.

em *Ten blocks...*, haja vista a descrição do espaço dessa última se referir a um pequeno porto tropical nas Américas, enquanto que em relação à primeira a descrição chega a citar o nome de cidades como Casablanca e Tangiers, entre outras. Para a autora, o espaço em *Camino Real* se refere às sequências de abertura de *Casablanca*, nas quais a cidade é estabelecida como metáfora a um inferno existencialista do qual não se escapa. Em 1949, Williams teve uma experiência pessoal em Tangiers e Casablanca em virtude de uma desastrosa viagem com amigos, na qual foi roubado, teve uma doença misteriosa e não recebeu ajuda de um médico que falava inglês. Ainda informa que Williams admitiu ter trabalhado como porteiro por um mês em 1943 em um cinema na Broadway, o que lhe permitiu assistir diariamente ao filme *Casablanca*. Essa sequência de dados apresentada por Murphy é interessante porque realmente não se vê em *Ten blocks...* uma apropriação de cenas do filme.

Murphy (2011) vê a criação da Marguerite Gautier de Williams muito mais próxima da interpretação de Greta Garbo no filme *Camille* do que na personagem do romance. Para a autora, o fato de Garbo ser mais madura sugere a criação para a peça de uma Marguerite que está envelhecendo e teme passar de alguém que é paga para proporcionar prazer a alguém que deve pagar pelo mesmo. Sobre Esmeralda, Murphy levanta a possibilidade de que o filme *Hunchback of Notre-Dame* tenha sugerido a cena em que Esmeralda derrama uma lágrima (essa cena é discutida na subseção 6.5.4).

Em seu livro *Tennessee Williams and Elia Kazan: a collaboration in the theater*, a mesma Brenda Murphy (1993, p. 67) registra que em 1952 Williams afirma ter lido os 12 volumes de memórias de Giacomo Casanova e o romance *La Dame aux Camélias* para poder criar cenas que soassem mais verdadeiras em *Camino Real*. Esse dado lança uma luz interessante sobre *Ten blocks...*: as referências a Casanova provavelmente advinham de um conhecimento genérico do autor sobre essa figura histórica, e a criação de Marguerite Gautier deve mesmo ter sido construída a partir do filme estrelado por Greta Garbo.

Não há como – e nem é interesse nesta subseção – afirmar categoricamente o que Williams leu ou deixou de ler. No entanto, é possível confrontar as percepções de Gore Vidal e Brenda Murphy, e delas tentar extrair uma ideia de como pode ter sido o método de criação de Williams em *Ten blocks*... no que concerne à introdução de personagens da literatura canônica e de uma figura histórica. Nos casos de Casanova e Marguerite, ele mesmo afirma ter lido as obras de referência após 1948. Não há menção de que ele tenha lido *Hunchback of Notre-Dame* para criar Esmeralda ou que tenha passado da introdução da edição de *Don Quixote*. Fica a impressão de que Williams incluiu tais personagens sem conhecê-los diretamente das obras das quais vieram, como fica claro com os exemplos de Marguerite, Esmeralda e Dom Quixote, deixando-se guiar por leituras parciais, filmes, textos introdutórios e informações enciclopédicas. Se Williams era realmente o tipo de leitor que prefere “passar os olhos” a ler, como afirma Vidal, o Barão de Charlus até pode ter realmente vindo da leitura de Proust, mas uma pergunta paira no ar: por que um leitor começaria a ler a obra pelo sexto (penúltimo) volume? Se Brenda Murphy tem o mérito de ter pesquisado profundamente os escritos de e sobre Williams, Gore Vidal conviveu na intimidade com ele e pôde ver de perto e criticamente hábitos e métodos, afinal ambos eram escritores.

6.4.2 *HOMO FICTUS* RECRIADOS E ORIGINAIS

Nesta subseção serão apresentadas breves análises sobre os personagens de *Ten blocks*... tendo em vista as fontes da literatura e da história europeias, das quais Williams pelo menos tinha conhecimento (como já discutido na subseção anterior) e também sobre os personagens originais da peça. Começando pela referência literária cronologicamente mais antiga, temos Dom Quixote e Sancho Panza, que só aparecem no último bloco da peça, ao contrário do que acontece em *Camino Real*, na qual o início já apresenta a projeção onírica de

Quixote. Ambos são personagens do romance *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (*O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*), escrito por Miguel de Cervantes e publicado em duas partes em 1605 e 1615. Quixote é o fidalgo que se apaixona pelos romances de cavalaria a ponto de acreditar que todas as narrativas tenham realmente acontecido, o que o faz sair pelo mundo à procura de sua própria aventura cavaleiresca. Sancho Panza é seu amigo e companheiro de aventuras, embora tenha uma visão mais realista.

A aparição de Quixote ao final é o que permite a Kilroy deixar o Caminho Real no qual está encurralado. Só um personagem que sabe muito bem o que é um negócio furado como Quixote poderia ainda lhe oferecer um convite para seguir em frente – sem mesmo saber para onde. O sonhador e aventureiro Quixote é, ao final, quem sugere a Kilroy algo diferente de sua desastrosa estadia na praça. Seu desejo e conselho a Kilroy de seguir em frente sem ter pena de si mesmo conduz ao encerramento. Não à toa é Sancho quem encerra a peça, uma vez que a preocupação de Quixote é, como sempre, seguir rumo à fantasia de um mundo idealizado, porém impossível.

Jacques Casanova é o personagem que se refere ao histórico Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt, veneziano que viveu entre 1725 e 1798. Casanova se tornou uma referência por ter sido um notório conquistador, a ponto de seu sobrenome, mesmo séculos depois, permanecer sinônimo da arte de seduzir. Logo na juventude, descobriu que a carreira religiosa, assim como a militar, não lhe trariam os prazeres que esperava da vida. Casanova foi amigo de gente proeminente de sua época, viajou por toda a Europa, foi preso, fugiu, teve fases financeiras bastante prósperas. A fama por suas aventuras lhe permitiu escrever *Histoire de ma vie* (*História da minha vida*) na velhice, fase em que o declínio financeiro e amoroso foram predominantes.

No Caminho Real, resta a Casanova apenas a companhia de Marguerite Gautier. Casanova é confrontado pelo seu conhecimento de aventureiro de várias terras, mas que desconhece a realidade de pobreza e opressão por onde passou. Ao ser obrigado a deixar o hotel, ele finalmente experiencia a rigidez que é oferecida aos que não têm meios de se proteger das agruras sociais.

Do romance *Notre-Dame de Paris (O corcunda de Notre-Dame)*, de Victor Hugo, publicado em 1831, vem Esmeralda, personagem central na obra do francês. Esmeralda é uma bela dançarina cigana que passa a sofrer as consequências por ser considerada bruxa e acusada injustamente de tentativa de assassinato do Capitão Phoebus, sendo condenada à morte. Pivô de um quarteto amoroso – Quasímodo, o corcunda, e Frollo, o arqui-diácono da igreja de Notre-Dame, são apaixonados por ela, e ela pelo Capitão Phoebus, cujo único interesse é seduzi-la – ela é sequestrada, consegue proteção na catedral com a ajuda de Quasímodo, mas ao final acaba sendo executada.

A sofredora e romântica personagem do romance dá lugar a uma mulher politicamente alienada, mas esperta, filha da cigana local, que usa de artifícios diversos para se manter e se dar bem. Sua virgindade é restaurada a cada lua cheia e ela é amante de vários homens, mas acaba sendo sensibilizada por Kilroy.

Marguerite Gautier remete diretamente a *La dame aux camélias*, romance publicado em 1848 e peça encenada em 1852, ambas as obras de Alexandre Dumas Filho. Marguerite é a protagonista, uma cortesã mantida por vários homens abastados que frequentava os salões da elite. Apaixona-se pelo burguês Armand Duval, mas é convencida pelo pai dele a não continuar o romance, porque prejudicaria muito a família de Duval devido à reputação de Marguerite. Ela então abandona Armand, em um ato de renúncia e altruísmo, fazendo-o acreditar que está apaixonada por outro homem e não tarda a morrer de tuberculose.

Williams transforma Marguerite de cortesã amorosa a uma mulher realista e quase fria na peça. Embora se queixe da sua condição (e de Casanova) de pessoas que têm que ficar uma com a outra por falta de opção, suas raízes ligadas ao Romantismo se mostram vivas ao final da peça.

O Barão de Charlus é personagem de *À la recherche du temps perdu*, romance em sete volumes de Marcel Proust, cujo primeiro volume foi publicado em 1913 e o último em 1927 (em francês). Charlus é aristocrata e o homossexual mais importante do romance, apaixonado por Charles Morel. A homossexualidade transpassa todo o romance. Charlus se envolve com homens de classe social mais baixa e ao final de sua vida acaba sendo rejeitado por todos, tendo apenas a companhia de Jupien, um alfaiate. Charlus se entrega, assim, à prática sadomasoquista com pessoas de classe inferior.

A breve presença de Charlus na peça é representativa da forma como ele mesmo se vê – uma pessoa de forma alguma normal – em oposição ao enquadramento no qual Kilroy tenta encaixá-lo, como se fosse um típico americano. Charlus não ajuda Kilroy quando este lhe pede, e mesmo assim flerta com o ex-boxeador.

Kilroy é um personagem parcialmente criado por Williams. Parcialmente porque se trata de uma figura da cultura de *grafitti*, que marcou época no período pré e pós-II Guerra Mundial, em geral acompanhado de um desenho de traços simples¹⁹⁸ com a inscrição “Kilroy was here” (Kilroy esteve aqui). Provavelmente desenhado as primeiras vezes por soldados, o personagem Kilroy e sua inscrição tomaram as ruas e o mundo, pois em várias partes dos Estados Unidos e também da Europa foram encontrados tais desenhos, o que comprova a adesão de civis à ideia de marcar a presença de Kilroy, uma típica representação do soldado americano (SICKELS, p. 113).

¹⁹⁸ Um exemplo desse tipo de desenho se encontra no *Anexo A*.

É um jovem campeão do boxe de 25 anos que descobriu ter um problema físico que o impedia de lutar e de manter a vida íntima com sua esposa, o que o faz abandonar tanto a carreira de sucesso quanto a amada, seguindo para o Caminho Real. Kilroy é ingênuo e prepotente, o tipo de americano mediano que Williams quer retratar: aquele que professa ter ideais firmes e respeito à ordem e às instituições, mas que ao ser posto à prova também sabe agir opressivamente.

Passa-se agora dos personagens adaptados para os originais criados para a peça. O Violeiro, com seu violão azul, corresponde a uma espécie de coro em algumas cenas, provendo falas e músicas que as moldam. Conforme David Roessel e Nicholas Moschovakis (2002, p. 250), o personagem parece remeter ao poema *The man with the blue guitar*, de Wallace Stevens. No poema, o autor estabelece um contraste no qual a realidade empírica e a criação artística estão em plena tensão. O Violeiro, nesse sentido, remete a esse contraste, embora ele seja um criador capaz de intervenções limitadas no Caminho Real, muito mais como alguém que molda a narrativa do que atua sobre ela.

A Gypsy (Cigana), mãe de Esmeralda, é dona de um estabelecimento encarregado de prover diversão à população local, assim como serviços especiais como leitura psíquica. Ela se revela uma personagem muito bem adaptada ao Caminho Real, pois sabe se defender de seus perigos tanto quanto sabe tirar proveito daqueles que ainda são novatos, como Kilroy.

Gutman é o proprietário do Hotel Siete Mares, um capitalista selvagem que tira proveito de seu estabelecimento para roubar os clientes. Não tem qualquer interesse em ajudar os que estão em situação de desfavorecimento. Ao contrário, toma atitudes enérgicas para afastar tais pessoas de seu estabelecimento, como sugere seu nome (*a man of guts* significa um homem de coragem). Segundo Howard Mancing (2004, p. 778), Gutman é também uma figura literária proveniente do romance policial *The maltese falcon* (*O falcão maltês*), de Dashiell Hammett, um sucesso literário na década de 1930. Não se incluiu Gutman entre os

personagens adaptados porque apenas seu sobrenome coincide com o do vilão do romance de Hammett (chamado Casper Gutman). Nesta análise não se considera Gutman um dos personagens adaptados – pois esses aparecem com seus nomes completos na lista de personagens da peça¹⁹⁹.

Madrecita é uma mulher que anda a maior parte do tempo disfarçada como uma das figuras da rua. É uma vendedora de flores de zinco, típicas de funerais latinos. Sua participação se consolida no bloco IX, quando segura Kilroy morto nos braços e lhe devolve a vida. Antes disso, ela é uma prenunciadora da morte que ronda quase todos no Caminho Real. Além de retomar a personagem em *Camino Real*, Madrecita também é personagem com breve participação em *A streetcar named desire*.

O Policial é o encarregado de manter a lei no local. Ele mata a Figura logo no bloco I, agride Kilroy e obedece ordens dadas por Gutman. A Figura é um índio americano que, no bloco I, está desesperado por um pouco de água, mas a fonte no centro da praça está seca. Ele então se dirige ao hotel, mas Gutman apita para que o Policial tome providências.

Os Varredores de Rua são dois funcionários públicos encarregados de coletar os corpos das pessoas que morrem no Caminho Real, como o da Figura e de Kilroy. São funcionários incorruptíveis, não aceitam propina, e lançam seus olhares assustadores para todos na praça. Tanto o Policial como os Varredores de Rua são personagens que alegorizam o ambiente de opressão e perseguição do período pós-II Guerra Mundial. Eles atuam nitidamente contra as liberdades individuais e atentam contra a vida daqueles que habitam ou estão de passagem pelo local.

¹⁹⁹ Registra-se, porém, que a assertiva de Mancing tem fundamento, pois além de ter sido um romance muito popular, em 1941 foi adaptado para as telas de cinema pela terceira vez, tornando-se o clássico homônimo e tendo Humphrey Bogart no papel de Sam Spade (o detetive protagonista) e Sidney Greenstreet no papel de Casper Gutman (o vilão), a quem Williams dedicou *The last of my solid gold watches*.

Esther M. Jackson (1969, p. 93) afirma que tanto *Camino Real* quanto *The milk train doesn't stop here anymore* (*O comboio da madrugada*) “[...] têm parte do seu conteúdo obscurecido por complexos mitos literários.” A constatação de Jackson faz sentido, especialmente quando se leva em consideração o público, pois os personagens advindos da literatura em *Ten blocks...* dificultam a compreensão mais aprofundada da narrativa. Se nem o próprio Williams, como exposto na subseção anterior com as análises de Gore Vidal e Brenda Murphy, leu todos os textos, é improvável imaginar que o público frequentador dos teatros da Broadway tivesse tanta intimidade com a literatura europeia.

Michael Paller (2011, p. 98) afirma que a mistura de tempos, personagens emprestadas da literatura e outras originais, e figuras históricas em um lugar e tempo indeterminados eram algo que o público da Broadway não tinha visto antes. Isso sem contar que o realismo era uma das grandes marcas conservadoras do teatro da época. Somente nas remontagens das décadas de 1970 e 1990 *Camino Real* alcançaria maior êxito, pois pelo menos duas décadas de experimentação pós-modernista no teatro ajudaram a torná-la mais compreensível.

Isso implica dizer que o leitor, espectador e/ou encenador de *Ten blocks...*, independentemente de Williams ter ou não lido o material original do qual adaptou personagens para sua peça, deve lidar com essas construções, isto é, há um alto nível de conhecimento literário e cultural exigido para que seja possível se apropriar de todas as nuances que a peça delineia. *Ten blocks...* não foi a primeira incursão (considerando-se as peças em um ato até então) no que tange a esse tipo de apropriação ficcional, mas certamente foi a mais radical.

A conjunção de fatores levantada por Jackson e Paller evidenciam por que *Camino Real* teve uma temporada relativamente breve na Broadway. Isso ilumina um fato ocorrido anos antes, quando Williams recebe a negativa de Audrey Wood, que lhe diz para esconder a peça e não mostrar a ninguém. A agente certamente já havia identificado na peça em dez

blocos os problemas vitais que boa parte da crítica e do público veriam na versão longa.

6.5 DIÁLOGOS

Ten blocks... é uma peça em que o dinamismo dialógico, visual, musical estão entremeados de forma orgânica. Para a análise, porém, optou-se por dividir os diálogos dos recursos visuais e musicais. As divisões desta subseção 6.5 tratarão, assim, de questões ligadas aos temas aos quais os diálogos remetem, sendo que a forma dos mesmos será investigada conjuntamente. Na subseção 6.6 e derivadas serão discutidos os recursos musicais, visuais e narrativos. Acredita-se que assim será possível oferecer uma análise mais ampla e bem articulada, não caindo na tentação de querer analisar tudo ao mesmo tempo, o que poderia mais confundir do que esclarecer.

6.5.1 ALIENAÇÃO HISTÓRICA

Um dos elementos mais fortes na peça é a alienação²⁰⁰ que impede os personagens de enxergarem as reais condições em que se encontram. Tal alienação é confrontada e eles acabam tendo que se deparar com as agruras do Caminho Real. A discussão no bloco IV entre Casanova e Gutman²⁰¹, capitalista do hotel Siete Mares, é bastante representativa. Gutman deixa claro que a reclamação de Jacques é fácil de ser feita para quem está na posição dele, ainda confortavelmente hospedado no hotel:

²⁰⁰ Alienação é aqui usada no sentido de “indiferença aos problemas políticos e sociais”. Não se trata, portanto, do *Verfremdungseffekt* brechtiano, conhecido como efeito de alienação (também chamado de efeito de estranhamento ou efeito de distanciamento).

²⁰¹ Na peça, as falas de Gutman estão registradas para o PROPRIETOR. Porém, todos os personagens se referem a ele como Gutman ou Mr. Gutman. Durante a análise será mantido Gutman, assim como nas traduções dos diálogos.

JACQUES. Nunca estive em um país chamado de democrático ou algo parecido, onde o cidadão menos privilegiado pudesse morrer de sede em frente a um hotel transbordando de vinho.

GUTMAN. O senhor já – *viagrou*, Senhor?

JACQUES. Para muitos lugares.

GUTMAN. Então eu só posso presumir que o senhor nunca olhou além da sua janela de hotel!²⁰²

Gutman é sardônico em sua resposta, mostrando a Jacques que a reivindicação que ele quer fazer ali quase que como um herói dos oprimidos é despropositada, uma vez que não conhece a realidade fora de seu mundo tranquilo. Assim como Kilroy foi inocente em relação ao Camino Real logo em sua chegada, Jacques, mesmo estando lá há algum tempo, ainda mostra que não naturalizou a realidade que está evidente à sua volta, algo que Gutman já fez, uma vez que é de seu interesse a disparidade social e econômica do local. Não tarda a Jacques conhecer tal realidade, pois momentos depois recebe a notícia que suas remessas de dinheiro foram canceladas e é gentilmente expulso por Gutman do hotel.

Passando do aventureiro Jacques Casanova ao também aristocrata Barão de Charlus, esse último tem apenas uma curta cena no bloco V em que fica evidente o conhecimento limitado de Kilroy em relação ao que não é de sua cultura norte-americana:

KILROY. Oi, Mac! É maravilhoso te ver!

BARÃO. É? Por quê?

KILROY. Um americano comum num terno branco!

BARÃO. Meu terno é amarelo claro, eu sou francês e de forma alguma sou normal – mas obrigado! Você sabe que horas são?²⁰³

Kilroy é simpático e elogioso apenas porque precisa de um favor do Barão. Seu julgamento da aparência do Barão o trai e a resposta desse ao jovem ex-boxeador desmonta a

²⁰² “JACQUES. I have never been in a country, nominally Democratic or anything else, where even the most underprivileged citizen would be permitted to die of thirst in front of an [sic] hotel overflowing with wine.

PROPRIETOR. Have you – *travelled*, Senhor?

JACQUES. Very widely.

PROPRIETOR. Then I can only assume that you have never looked out of your hotel windows!”

(WILLIAMS, 1948, p. 52)

²⁰³ “KILROY. – Hey, Mac! It’s wonderful to see you!

BARON. Really? Why?

KILROY. A normal American in a clean white suit!

BARON. My suit is pale yellow, my nationality is French and I am not at all normal – but thanks! Can you give me the time?” (WILLIAMS, 1948, p. 55-56)

rasa concepção de Kilroy sobre normalidade baseada em aparência e vestimentas. A imagem homossexual do Barão é patente: ele é afetado e usa um cravo na lapela. Sobre esse último elemento, é interessante notar que usar cravos verdes era um emblema usado pelos homossexuais em Paris no século XIX, segundo Regina Gagnier²⁰⁴ (apud GILLESPIE, 1996, p. 78). No texto não se identifica a cor do cravo, mas essa se torna irrelevante porque a própria figura do Barão associada ao objeto em si, de qualquer cor, não combina com a normalidade sugerida por Kilroy. Se ser normal é usar terno branco, o Barão está de amarelo claro/desbotado; se ser normal é ser americano e heterossexual, ele é francês e homossexual. A cena causa um rápido e bem humorado confronto entre o Kilroy e o aristocrata Barão, e mostra o Barão como o personagem mais isolado na trama. Ele sai da cantina e só para porque Kilroy o interrompe. Após recusar a compra do cinturão, abertamente passa uma cantada em Kilroy e retorna ao hotel. Ele não circula pela praça, ficando no hotel, onde é mais seguro. Em um lugar no qual a opressão é a regra, o campo de ação do Barão deve realmente ser limitado a fim de que ele preserve a própria integridade física e moral. Por outro lado há um aspecto positivo e relevante que deve ser registrado: o Barão de Charlus é provavelmente o primeiro personagem homossexual em uma peça de Williams que não é atormentado por sua sexualidade.

No bloco VII, após a sugestão de criar um clima romântico com vinho, música e uma conversa leve, Esmeralda inicia o seguinte diálogo com Kilroy:

ESMERALDA. [...] Dizem que o sistema financeiro tem que ser estabilizado no mundo todo.

KILROY. (*Pegando o copo.*) Ããã?

ESMERALDA. Tem a ver com algum acordo que fizeram na floresta.

KILROY. Ah.

ESMERALDA. O que você acha da luta de classes? Você toma partido

²⁰⁴ GAGNIER, Regina. **Idylls of the marketplace: Oscar Wilde and the Victorian public**. p. 163-64. A autora afirma esse dado em relação a um episódio no qual o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900) usou o cravo verde e convenceu outros homens (heterossexuais) a também usá-lo em uma apresentação teatral. Segundo a autora, se Wilde era obrigado a se apresentar socialmente como heterossexual, essa foi uma forma divertida que ele arranhou para fazer com que os heterossexuais se apresentassem (ainda que sem saber) como homossexuais.

nisso?

KILROY. Não.

ESMERALDA. Nós também não, por causa da dialética.

KILROY. Do quê?

ESMERALDA. Línguas com sotaques, acho. Mas tudo que esperamos é que eles não tragam o Papa pra cá e coloquem ele na Casa Branca.

KILROY. Quem?

ESMERALDA. Ah, os bolcheviques, aqueles velhacos nojentos com costeletas [...]²⁰⁵

Esmeralda usa uma frase feita para impressionar Kilroy, sem ao menos saber do que está falando. O sistema financeiro internacional estava mesmo a caminho da estabilização na época em que a peça foi escrita. O Bretton Woods System foi um acordo entre os principais países desenvolvidos a fim de regular as relações comerciais e financeiras entre eles. O sistema foi uma prova do dinamismo capitalista, pois começou a ser pensado ainda antes do final da II Guerra Mundial como uma forma de propiciar a recuperação de vários países, em especial os envolvidos nela, muitos dos quais europeus com seus mercados livres prejudicados gravemente nos anos 1930 (TABB, 2004, p. 108-109).

A informação de Esmeralda de que o acordo foi feito na floresta deve-se ao nome do local onde esse acordo, que envolveu 44 países, foi firmado. Trata-se de uma área que pertence ao município de Carrol, no estado de New Hampshire, nos Estados Unidos. Essa outra confusão de Esmeralda mostra a sua falta de domínio sobre o assunto. A confusão prossegue com a mistura entre as palavras “dialectics” (dialética) e “dialects” (dialeto). Esmeralda afirma que ela e a mãe não tomam partido na luta de classes (Kilroy também não...) por causa da dialética que, segundo ela apenas supõe, tem a ver com línguas e

²⁰⁵ “ESMERALDA. [...] They say that monetary system has got to be stabilized all over the world.

KILROY. (*Taking glass.*) Huh?

ESMERALDA. It has to do with some kind of agreement which was made in the woods.

KILROY. Oh.

ESMERALDA. How do you feel about the class-struggle? Do you take sides in that?

KILROY. No.

ESMERALDA. Neither do we, because of the dialectics.

KILROY. The which?

ESMERALDA. Languages with accents, I suppose. But all we hope is that they will not bring the Pope over here and put him in the White House.

KILROY. Who?

ESMERALDA. Oh, the Bolshevies, those nasty old things with whiskers [...]" (WILLIAMS, 1948, p. 63)

sotaques.

Esmeralda teme que os bolcheviques (que ela erroneamente chama de Bolsheviskies) possam trazer o Papa para governar a Casa Branca. Aqui há várias considerações a serem feitas. Ela cita os bolcheviques após falar em dialética, porque associa os dois elementos, embora não explique como. A dialética é um dos pilares teóricos do filósofo Karl Marx, tendo influenciado líderes como Lênin, Trotsky e Stalin, justamente os bolcheviques que tomaram o poder por meio da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia. O Papa é uma referência a Felix E. Dzerzhinsky, um atroz e sanguinário dirigente da polícia secreta bolchevique que, segundo informava a *Time Magazine* em 1926 a respeito de sua morte, havia sido responsável por milhares de ordens de execução, o que lhe rendeu o apelido de “Papa terrível do bolchevismo” (RUSSIA, 2012).

Sem entender do que trata a dialética e sem tomar partido na luta de classes, Esmeralda toma como certo aquilo que deve ter sido ensinado sobre os bolcheviques pelos seus detratores (os mantenedores ideológicos de lugares como o Camino Real): que eram políticos inescrupulosos e assassinos sanguinários. Não que este aspecto seja mentiroso ou fantasioso. É um dos aspectos do que se tornou parte da política soviética da época. Porém, o que os detratores têm dificuldade de reconhecer – e que certamente não aparece no discurso de Esmeralda – é que antes do período de terror os bolcheviques conquistaram por meio de adesão popular maciça o caminho da revolução para a derrubada do Tsar, instaurando naquele país um governo popular. A informação mais relevante que Esmeralda tem para dar a Kilroy sobre quem são os bolcheviques é que eles são “velhacos com costeletas”, em referência depreciativa àquelas figuras históricas.

A Esmeralda de Victor Hugo, apaixonada pelo Capitão e capaz de sacrifícios para preservar seu amor, tem na peça como seu maior desejo uma viagem a Acapulco. A alienação não se dá somente em relação a conhecimento, mas também a sentimento: o que lhe trará

felicidade é uma viagem. Especialmente o diálogo entre Kilroy e Esmeralda é fortemente nonsense, quase um teatro do absurdo (se não fosse anacrônico dizê-lo). O conteúdo dialógico é praticamente vazio, sem sentido, porque sua força não está no que é dito, mas no que pode ser inferido como referência histórica. O que os personagens dizem têm pouco ou nenhum valor, é o conhecimento do leitor/espectador que deve extrair o tênue fio de informações, compondo-as a partir dos momentos históricos representados no Caminho Real.

6.5.2 O PÓS-GUERRA E AS RAÍZES DO MACARTISMO

Segundo Williams²⁰⁶ (apud BALAKIAN, 1997, p. 72) *Camino Real* denunciava “[...] a demagogia fascista que então se espalhava no país pela voz de Joseph McCarthy.”²⁰⁷ A autora completa dizendo que: “Em uma entrevista, Williams explicitamente disse que a peça apresentava o dilema de um indivíduo preso em um Estado fascista e era uma expressão de sua crença nas dificuldades do romantismo em um mundo predominantemente cínico.”²⁰⁸ (BALAKIAN, 1997, 72).

Embora o comentário seja sobre *Camino Real*, ele é válido também para *Ten blocks...*, uma vez que o período de violação de direitos constitucionais e luta contra o comunismo, normalmente chamado de Second Red Scare (Segunda Ameaça Vermelha – a primeira foi nos anos 1917-1920), é anterior aos primeiros passos significativos do senador Joseph McCarthy (1908-1957) no cenário político norte-americano. Como afirma Sean Purdy (2007, p. 230), McCarthy foi “o rosto público do anticomunismo”, mas a campanha contra a subversão era bem mais ampla e envolvia muitos aspectos da vida americana, como a repressão aos

²⁰⁶ WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real*. **Variety**, January 14, 1970.

²⁰⁷ “[...] the fascist demagoguery then spreading over the country in the voice of Joseph McCarthy.”

²⁰⁸ “In an interview, Williams explicitly said that the play presented the dilemma of an individual caught in a fascist state and was an expression of his belief in the difficulties of romanticism in a predominantly cynical world.”

homossexuais, que eram perseguidos especialmente no serviço público.

Esse período conturbado se inicia após a trégua em que o governo americano se juntou ao russo (durante a II Guerra Mundial) para combater os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), a caça aos comunistas começou a se intensificar. O clima de tensão e histeria estava posto e a sua tendência seria apenas se agravar, o que aconteceu nos anos subsequentes graças ao crescente medo dos Estados Unidos em relação à expansão dos governos comunistas.

Não tardou a surgir: o Taft-Hartley Act (Ato Taft-Hartley, cujos responsáveis eram os congressistas Robert Taft e Fred A. Hartley, Jr.), em 1947, que “[...] enfraqueceu vários direitos de sindicatos, inclusive impondo um juramento de lealdade contra o comunismo e todos os sindicalistas, resultando na expulsão do CIO²⁰⁹ de numerosos filiados e de 11 sindicatos (liderados pelos comunistas) inteiros, num total de quase um milhão de trabalhadores.” (PURDY, 2007, p. 227); um comitê designado para investigar atividades contra o país, o já mencionado Comitê de Atividades Antiamericanas; e uma “lista negra”, instituída em 1947, conhecida como Hollywood Ten, a fim de impedir dez artistas²¹⁰ considerados perigosos de trabalharem na indústria cinematográfica.

É preciso salientar que esses acontecimentos são posteriores à escrita da peça (1946) e a importância de citá-los reside no fato de que a tensão anticomunista já estava instalada no país há décadas (como já tratado na subseção 6.3), e tais ações do governo foram a forma concreta e inicial de o governo combater seu mais novo “inimigo”. Por essa razão, está-se afirmando que a peça figura as *raízes* do macartismo. Vale lembrar que o senador McCarthy só combateria fortemente os comunistas no cenário político anos mais tarde, o que não impediu que o seu nome fosse usado para cunhar todo o período.

²⁰⁹ CIO significa “Congress of Industrial Organizations” (Federação de Sindicatos de Trabalhadores Industriais).

²¹⁰ São eles: Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz e Dalton Trumbo (roteiristas), Herbert Biberman (roteirista e diretor), Edward Dmytryk (diretor) e Adrian Scott (produtor e roteirista).

O anúncio no alto falante da Cigana (bloco II) é característico desse clima de perseguição e medo:

ALTO FALANTE DA CIGANA. Você está perplexo com algo? Está cansado e confuso? Está com febre? (*Kilroy procura ao redor pela fonte da voz.*) Você se sente espiritualmente despreparado para a era do átomo explosivo? Você não confia nos jornais? Você suspeita dos governos? Você chegou a um ponto no Caminho Real onde as paredes convergem não a distância mas bem na frente do seu nariz? Mais progresso parece impossível para você? Você teme qualquer coisa, seja o que for? Teme o seu batimento cardíaco? Ou o olhar de estranhos? Medo de respirar? Medo de não respirar? Você gostaria que as coisas pudessem ser normais e simples novamente como elas eram na sua infância? Você gostaria de voltar ao jardim da infância!²¹¹

Segundo Griffin Fariello (1995, p. n/i), no prefácio de seu livro *Red Scare: memories of the American inquisition – an oral history*, o período de 1945 a 1965 foi de mudanças drásticas na política norte-americana e nele “[...] a pergunta 'Você é ou já foi membro do partido comunista?' era prólogo para a ruína pessoal, vida no exílio ou em uma lista negra, uma família destruída, prisão, suicídio, e para alguns até mesmo uma morte violenta.”²¹²

As perguntas “[Você teme] seu batimento cardíaco? Ou o olhar de estranhos?” são o cerne do discurso proferido no alto-falante, alegorizando um aspecto importante naqueles tempos de perseguição política nos Estados Unidos, amplamente representado no Caminho Real: a atividade individual sob controle externo. Sob o julgamento de hábeis acusadores, muitos acusados cederam à pressão dos membros do Comitê de Atividades Antiamericanas e informaram nomes para a investigação. Como afirmou Fariello, vidas eram destruídas por causa desse tipo de informação. Em *Ten blocks...*, há várias cenas em que é nítido o controle externo exercido por pessoas ou pelo Estado contra o indivíduo comum: a Cigana sabe quanto

²¹¹ “THE GYPSY’S LOUDSPEAKER. Are you perplexed by something? Are you tired out and confused? Do you have a fever? (*Kilroy looks around for the source of the voice.*) Do you feel yourself to be spiritually unprepared for the age of exploding atoms? Do you distrust the newspapers? Are you suspicious of governments? Have you arrived at a point on the Camino Real where the walls converge not in the distance but right in front of your nose? Does further progress appear impossible to you? Are you afraid of anything at all? Afraid of your heart-beat? Or the eyes of strangers? Afraid of breathing? Afraid of not breathing? Do you wish that things could be straight and simple again as they were in your childhood? Would you like to go back to Kindy Garten!” (WILLIAMS, 1948, p. 48)

²¹² “[...] the question 'Are you now or have you ever been a member of Communist Party?' was prologue to personal ruin, life in exile or on the blacklist, a shattered family, imprisonment, suicide, and for some even a violent death.”

dinheiro Kilroy tem porque obteve a informação previamente; Gutman controla a força policial do local a partir de seus interesses; Gutman sabe a hora exata de mandar Casanova embora de seu hotel com base na informação do cancelamento da remessa de dinheiro do aristocrata.

A questão do sufocamento político é novamente representada no bloco VII, por meio de um diálogo entre a Cigana e Kilroy, comentado mais adiante. Esse diálogo chega a ser premonitório dos famosos interrogatórios do Comitê de Atividades Antiamericanas, criado em 1947 e que teve forte atuação na perseguição de membros da indústria cinematográfica. A análise de Gary Donaldson (2007, p. 29) sobre a atuação do Comitê no período é a seguinte:

Os membros do Comitê de Atividades Antiamericanas sem dúvida consideravam que era sua obrigação livrar a nação de atividade e influência comunista. [...] Os depoimentos em Hollywood começaram com várias testemunhas 'amigáveis'. [Ronald] Reagan pertence a essa categoria, com Walt Disney, Robert Montgomery, Gary Cooper (que diz que não achava que o comunismo era 'confiável'), Robert Taylor e Louis B. Mayer. Dezenove testemunhas 'não amigáveis' foram, então, intimadas. O comitê sem dúvida já havia predeterminado que essas testemunhas eram comunistas, haviam sido comunistas ou sabiam algo incriminador sobre comunistas.²¹³

Havia, portanto, um evidente pré-julgamento daqueles que eram citados ou acusados por outras testemunhas. O processo legal, com interrogatório e direito de defesa era apenas uma farsa bem montada para dar ares de civilidade e aparentar algum respeito pela quinta emenda da constituição norte-americana, que assegura a todo cidadão o direito de permanecer calado e evitar a autoincriminação. Em 1947, o roteirista Albert Maltz, um dos Hollywood Ten, foi chamado a depor perante o tribunal. Esse é apenas um dos inúmeros exemplos em que é possível verificar o que atesta Donaldson sobre o pré-julgamento do Comitê, do qual faziam parte, entre outros, Robert E. Stripling (Chefe de Investigação), John McDowell

²¹³ "The members of HUAC undoubtedly considered it their duty to rid the nation of communist influence and activity. [...] The Hollywood interviews began with several 'friendly' witnesses. [Ronald] Reagan fit that category, along with Walt Disney, Robert Montgomery, Gary Cooper (who said he didn't think communism was 'on the level'), Robert Taylor, and Louis B. Mayer. Nineteen 'unfriendly' witnesses were then subpoenaed. The committee undoubtedly had predetermined that these witnesses were communists, had been communists, or knew something incriminating about communists."

(deputado) e John Parnell Thomas (deputado identificado como Chairman, isto é, presidente da sessão):

Sr. Maltz: Eu certamente não me recuso a responder a pergunta. Eu respondi a pergunta.

Sr. Stripling: Repito. Você é membro do Associação de Roteiristas?

Sr. Maltz: E eu repito a resposta, senhor, que qualquer pergunta como esta é uma tentativa óbvia de invadir minha lista de organizações como cidadão americano e eu seria um americano ordinário se eu não respondesse desse modo.

Sr. Stripling: Sr. Maltz, você é membro do partido comunista?

Sr. Maltz: Na próxima você vai me perguntar quais são as minhas crenças religiosas.

[Rep.] Sr. [John] McDowell: Isto não responde a pergunta.

Sr. Maltz: E você vai insistir perante os vários membros da indústria que por não gostar das minhas crenças religiosas eu não deveria trabalhar para tal indústria. Perguntas como essa são bastante irrelevantes.

Sr. Stripling: Eu repito a pergunta. Você é ou já foi membro do partido comunista?

Sr. Maltz: Eu respondi a pergunta, Sr. Stripling. Sinto muito. Eu quero que você saiba—

Sr. McDowell: Eu me oponho a esta fala.

Chairman: A testemunha está dispensada. Fim das perguntas. Fala típica de comunista.²¹⁴

Maltz estava ciente desse método ardiloso e usa como estratégia não responder, garantida pela quinta emenda da constituição. A tentativa de filiá-lo a alguma organização tinha o claro intuito de confirmar publicamente o pré-julgamento. Porém, a recusa em dar a resposta tão solicitada pelo Comitê ganhava o mesmo valor de uma confirmação (na interpretação dos membros), como fica demonstrado na fala final do Chairman. Williams arma uma situação dialógica em *Ten blocks...* com a mesma força expressiva. Ele o faz, no

²¹⁴ “Mr. Maltz: I certainly do not decline to answer the question. I have answered the question.

Mr. Stripling: I repeat. Are you a member of the Screen Writers Guild?

Mr. Maltz: And I repeat my answer, sir, that any such question is an obvious attempt to invade my list of organizations as an American citizen and I would be a shabby American if I didn't answer as I have.

Mr. Stripling: Mr. Maltz, are you a member of the Communist Party?

Mr. Maltz: Next you are going to ask what my religious beliefs are.

[Rep.] Mr. [John] McDowell: That is not answering the question.

Mr. Maltz: And you are going to insist before various members of the industry that since you do not like my religious beliefs I should not work in such industry. Any such question is quite irrelevant.

Mr. Stripling: I repeat the question. Are you now or have you ever been a member of the Communist Party?

Mr. Maltz: I have answered the question, Mr. Stripling. I am sorry. I want you to know—

Mr. McDowell: I object to that statement.

Chairman: Excuse the witness. No more questions. Typical Communist line.” (DONALDSON, 2007, p. 34-35)

entanto, em uma chave cômica:

CIGANA. Siente se, por favor.
 KILROY. No comprendo the lingo.
 CIGANA. Ianque?
 KILROY. Ianque.
 CIGANA. (*Gritando para os fundos do estabelecimento.*) Ianque!
 VOICE. (*Dos fundos.*) Ianque! (*KILROY ri intranquilo, enxugando sua testa com a bandana.*)
 CIGANA. Nome?
 KILROY. Kilroy.
 CIGANA. Endereço?
 KILROY. Viajante.
 CIGANA. País?
 KILROY. Fui criado por uma tia velha e excêntrica em Toledo.
 CIGANA. Doenças da infância?
 KILROY. Coqueluche, sarampo e caxumba.
 CIGANA. (*Passando-lhe um papel em branco.*) Assine isto.
 KILROY. O que é?
 CIGANA. É só um papel em branco. A gente sempre assina algo, não?
 KILROY. Não até que eu saiba o que é.
 CIGANA. É só uma pequena formalidade para dar certa distinção ao estabelecimento e causar boa impressão do nosso negócio.²¹⁵

A Cigana faz perguntas que simplesmente não têm a menor importância para a consulta de cartas ou bola de cristal. São perguntas que poderiam ser feitas em uma entrevista para emprego ou uma avaliação médica. As perguntas são apenas preparação para o que virá depois: o pedido para assinar um papel em branco, pois o documento dará credibilidade ao seu estabelecimento. Como mostrado no caso de Albert Maltz, o depoimento tinha o mesmo

²¹⁵ "GYPSY. Siente se, por favor.

KILROY. No comprendo the lingo.

GYPSY. Yankee?

KILROY. Yankee.

GYPSY. (*Calling to rear.*) Yankee!

VOICE. (*Behind.*) Yankee! (*KILROY laughs uneasily, wiping his brow with bandanna.*)

GYPSY. Name?

KILROY. Kilroy.

GYPSY. Address?

KILROY. Traveller.

GYPSY. Parents?

KILROY. I was brought up by an eccentric old aunt in Toledo.

GYPSY. Childhood diseases?

KILROY. Whooping cough, measles and mumps.

GYPSY. (*Handing him a blank.*) Sign this.

KILROY. What is it?

GYPSY. Just some kind of a blank. You always sign something, don't you?

KILROY. Not till I know what it is.

GYPSY. It's just a little formality to give a tone to the establishment and make an impression of our out-of-town trade." (WILLIAMS, 1948, p. 59)

valor de um papel em branco assinado pelo depoente. A formalidade de depor era a mesma de assinar um papel cujo valor seria atestado não por quem o assinou, mas por aqueles que o preencheriam com o conteúdo que lhes conviesse. Williams registrou de forma paródica e alegórica essa prática que viria a se tornar comum por tantos anos. A percepção do agravamento da situação no período entre *Ten blocks...* e *Camino Real* está registrada no comentário do autor em uma entrevista concedida a Henry Hewes da revista *Saturday Review*, em 1953: “Toda vez que eu retorno [aos Estados Unidos,] eu sinto uma redução adicional nas liberdades humanas, o que acredito estar se refletindo ao reescrever a peça [*Camino Real*].”²¹⁶

6.5.3 CAPITALISMO E FASCISMO

Williams constrói uma representação alegórica mostrando como capitalismo e fascismo estão intrinsecamente ligados. A onipotência de Gutman se manifesta de várias formas e suas atitudes são totalmente contrárias à sua aparência de homem distinto e de voz suave. O bloco III apresenta um diálogo entre Gutman e o Violeiro, no qual Gutman fala sobre as vantagens de seu hotel e acontecimentos de outras cidades, como prostituição, exploração de trabalho, vantagens da luxúria e a cada sentença encerrada, o Violeiro apenas diz “On the Camino Real”. Esse jogo dialógico reproduz a relação de poder entre eles: Gutman é o capitalista que pode tudo dizer e o Violeiro, indicado que funcione como uma espécie de mestre de cerimônias, apenas reforça o discurso de Gutman. Em dado momento nesse bloco Gutman afirma: “Há uma espécie de magnificência no meu tipo de ladroagem! Eu sou um artista refinado e absolutamente sincero!”²¹⁷

²¹⁶ “Each time I return here [the U. S.] I sense a further reduction in human liberties, which I guess is reflected in the revisions of the play [*Camino Real*].”

²¹⁷ “There’s a sort of magnificence in my kind of a robber! I’m a silk-glove artist, and absolutely sincere!” (WILLIAMS, 1948, p. 50)

Não há um diálogo intersubjetivo entre o Violeiro e Gutman. O Violeiro apenas confirma a cada fala do proprietário onde é possível que os absurdos que ele está narrando aconteçam. Essa estrutura dialógica deixa claro quem manda e quem obedece, ou seja, Gutman tem total prerrogativa até sobre a atuação do mestre de cerimônias, o que também vai ficar claro no bloco V, quando ele manda o Violeiro fazer fundo musical para Marguerite.

Porém, a atitude onipotente de Gutman tem limitações. Ele mesmo afirma em seguida que já viu os Varredores de Rua lançando olhares secretos em sua direção. Esse dado é significativo, pois nem mesmo Gutman, que além de ser proprietário do hotel também ajuda a manter a ordem no local e adverte qual é o lugar de cada um, está imune ao poder maior fascista de quem controla o Caminho Real. Não se deve esquecer que os Varredores de Rua são funcionários públicos que agem pela manutenção do *status quo* estatal e o próprio Gutman informa Marguerite que eles são insubornáveis. Isso lança uma interessante questão, pois Gutman, capitalista voraz, capaz de controlar praticamente tudo que deseja com seu dinheiro, não pode ter o controle ideológico dos Varredores de Rua. Assim, ele sabe que pode se tornar vítima do próprio sistema que alimenta, pois é uma peça na engrenagem.

Sua atitude, porém, é cínica o suficiente para ele se perguntar:

Mas há um momento em que olhamos para nós mesmos e perguntamos com uma admiração que nunca se perde inteiramente: Será que isso é tudo? É isso? É por causa disso que as rodas brilhantes do céu giram? [...] Pergunte para a Cigana. *Un poco dinero* vai coçar a mão dela e fazê-la ter visões!²¹⁸

Sua conclusão não pode ser diferente: é com dinheiro que se compra as respostas que se quer, não com sonhos ou ilusões.

A Cigana gerencia um negócio de caráter duvidoso. Seu estabelecimento oferece, além de leituras psíquicas, encontros íntimos com Esmeralda. Kilroy chama o lugar de *clip-joint*

²¹⁸ "But there is a moment when we look into ourselves and ask with a wonder which never is lost altogether: Can this be all? Is this it? Is this what the glittering wheels of the heavens turn for? [...] Ask the Gypsy! *Un poco dinero* will tickle the Gypsy's palm and give her visions!" (WILLIAMS, 1948, p. 51)

(no bloco VIII) e essa palavra bem o caracteriza: um local onde os clientes são forçados a pagar altos preços por serviços não realizados ou mal realizados. Kilroy tem uma arma apontada quando insiste em receber seu troco e ouve dela que aquele era um negócio furado. Em um lugar como o Caminho Real é preciso ter dinheiro e sorte para sobreviver, e a Cigana mostra que tem domínio sobre o assunto. Além de saber faturar com a suposta restauração da virgindade de Esmeralda, propagandeada na praça, ela usa uma arma para se defender de eventuais ataques. Assim como Gutman, ela também é uma peça na engrenagem.

Os Varredores de Rua são a representação do poder fascista (comandado por Gutman) atuando no Caminho Real (a representação imagética desses personagens será tratada na subseção 6.6.2). George P. Blum (1998, p. 3) afirma que o período entre 1919 e 1945 ficou conhecido como era do fascismo, tendo início no rescaldo da I Guerra Mundial com o movimento fascista de Benito Mussolini na Itália e pelo partido nacional-socialista (ou nazista, como é mais conhecido) de Adolf Hitler na Alemanha, e teve fim com a morte de ambos os líderes ao final da II Guerra Mundial. O comunismo, que havia se erguido na Rússia em 1917 e demonstrado características totalitárias, divide com o fascismo aspectos comuns na sua organização: a supremacia de um líder, uma ideologia única, um único partido político, o monopólio das comunicações e da educação e uma polícia secreta e aparato de terror.

Em *Ten Blocks...*, ficcionalização alegórica sobre o período, das características listadas por Bloom, pode-se reconhecer imediatamente o controle dos meios de comunicação e o aparato de terror. No entanto, o clima de repressão criado no Caminho Real faz supor que todas as outras poderiam estar igualmente lá. Tendo sido escrita em 1946, o autor acompanhou o desenvolvimento histórico do fascismo em suas diferentes formas, não poupando críticas em sua peça.

O controle dos meios de comunicação é representado por Gutman quando esse diz a Casanova, imediatamente após a saída de Marguerite, que já tomou todas as providências para

que ele saia do hotel (ele pode ter lido o telegrama antes de ser entregue a Casanova). A Cigana sabe que Kilroy tem dez dólares consigo e diz que um “passarinho” lhe passou a informação. Afirma que o nome de Kilroy está na lista dos Varredores de Rua, e prevê amor para o boxeador ao custo final de exatos dez dólares. O aparato de terror é representado pela figura do Policial, que obedece aos interesses do capitalista Gutman ao não permitir que o homem sedento (no bloco I) se aproxime de seu hotel. O Policial se recusa a dizer a Kilroy onde ele está e nega ajuda quando sua carteira é roubada. Os Varredores de Rua são os executores do recolhimento dos corpos, além de assustarem constantemente os visitantes, como fazem com Marguerite e Casanova quando estão conversando com Gutman, e novamente com Casanova logo após Kilroy desfalecer.

6.5.4 ROMÂNTICOS ENCURRALADOS

A apropriação do romantismo pode ser detectada em toda a obra de Williams, como atesta Tischler (1997, p. 148):

Seus personagens amam um passado perdido e idealizado ('Blue Mountain'), e vivem por um futuro perigoso e problemático ('Terra Incognita'). Do começo ao fim, a batalha teatral de Williams foi também uma procura romântica pelo Parnaso. Foram os românticos sonhadores – o quixotesco e esfarrapado velho guerreiro, frágeis poetas, jovens desajustados, assustados – quem ele celebrou em seus poemas, contos, romances e peças de teatro. O romantismo foi o próprio tecido da sua vida e obra. Em suas primeiras autodescrições para Audrey Wood, sua agente de longa data, ele apresentou uma persona deliberadamente trabalhada como o solitário romântico.²¹⁹

Em *American blues, Ten blocks...* é a peça cujos elementos românticos são mais explorados, pois nela Williams figurou personagens da própria literatura do período

²¹⁹ “His characters love a lost, idealized past ('Blue Mountain'), and they live for a dangerous, problematic future ('Terra Incognita'). From beginning to end, Williams's theatrical struggle was also a romantic quest for Parnassus. It was romantic dreamers – quixotic and tattered old warrior, fragile young poets, frightened misfits – whom he celebrated in his poems, stories, novels and plays. Romanticism was the very fabric of his life and work – woven throughout. In his early self-descriptions for Audrey Wood, his longtime agent, he presented a persona deliberately crafted as the romantic loner.”

romântico, como Marguerite Gautier e Esmeralda, assim como outros a quem características românticas foram atribuídas, como Kilroy, Casanova e o Barão de Charlus. Jean Balakian (1997, p. 70) faz uma análise sobre *Camino Real* que é totalmente válida pra *Ten blocks...*:

Sua peça mais pessoal, *Camino Real* afirma a própria filosofia de Williams de que o romantismo é absolutamente essencial. Ele entende romantismo como 'a habilidade de sentir ternura por outro ser humano, a habilidade de amar', a uma capacidade conseguida por não permitir que experiências desumanizadoras no Caminho Real brutalizem os espíritos.²²⁰

O que Balakian chama de pessoal deve ser entendido não no sentido da biografia do autor, mas porque Williams cunhou algo novo dentro de sua trajetória dramaturgica.

Antes de adentrar a análise dos personagens românticos, cabe explicitar uma definição de romantismo que embora seja bastante ampla, é igualmente eloquente para abarcar todas as tendências consideradas românticas sem cair na tentação de unificá-las, como afirma seu próprio autor, Hoxie N. Fairchild (1962, p. 101-104):

Romantismo é o esforço, em face dos crescentes obstáculos factuais, para alcançar, manter, ou para justificar essa visão iludida do universo e da vida humana, que é produzido por uma fusão criativa do familiar e do estranho, do conhecido e do desconhecido, do real e do ideal, do finito e do infinito, do material e do espiritual, do natural e do sobrenatural. Do ponto de vista aqui sugerido, o romantismo é a busca de uma ilusão. Essa ilusão pode ser buscada na natureza sobrenatural. Ela pode ser procurada em tempos em que o romantismo ainda não tinha sido forçado a se tornar romantismo. Finalmente, pode ser buscada na própria imaginação do homem, o verdadeiro lugar permanente do poder de tornar os sonhos algo real e a realidade, um sonho.²²¹

Esses aspectos estão postos em *Ten blocks...* e, em determinados momentos, embates são criados em torno deles, colocando em dúvida o cerne romântico.

²²⁰ "His most personal play, *Camino Real* affirms Williams's own philosophy that romanticism is absolutely essential. By romanticism, he means 'the ability to feel tenderness toward another human being, the ability to love,' a capacity achieved by not allowing the dehumanizing experiences on the Camino Real to brutalize one's spirit."

²²¹ "Romanticism is the endeavor, in the face of growing factual obstacles, to achieve, to retain, or to justify that illusioned view of the universe and of human life which is produced by an imaginative fusion of the familiar and the strange, the known and the unknown, the real and the ideal, the finite and the infinite, the material and the spiritual, the natural and the spiritual, the natural and the supernatural. [...] From the viewpoint here suggested, romanticism is the quest of an illusion. That illusion may be sought in supernaturalized nature. It may be sought in times when romanticity had not yet been forced to become romanticism. Finally, it may be sought in man's own imagination, the true abiding place of the power to make dreams real, and the real a dream."

Começando por Marguerite, talvez a mais romântica das personagens da peça. Após contar a Casanova sobre uma paixão da adolescência de quem perdeu contato por alguns dias, ela explica que certa noite seguiu o rapaz após a saída dele de uma cantina. Estava vestida de branco e ele, pego de surpresa, assustou-se como se ela fosse um fantasma. Ela termina a história dizendo: “Essa foi a noite narrada no poema, aquele que diz que 'As estrelas jogaram suas lanças e molharam o céu com suas lágrimas!'”²²² O poema ao qual ela se refere é *The tyger*, publicado em 1794, de autoria do inglês William Blake. *The tyger* evoca uma pergunta existencial sobre quem teria criado um animal tão feroz como o tigre, se Deus ou o Diabo. Em um mundo no qual se diz que Deus é benevolente, por que uma criatura feroz deveria existir? Blake não oferece resposta moral nem lógica, deixa apenas o questionamento. Marguerite relaciona a noite do poema com a sua noite, usando os versos existenciais de Blake. Tais versos evocam a força da natureza se manifestando sobre a criação do tigre, mas ela se apropria deles no sentido do romantismo amoroso quando afirma que as estrelas choraram de alegria porque o rapaz veio ficar com ela.

Marguerite vivencia o embate da emoção sobre a razão. Para os românticos, é a emoção que deve dominar, mas o diálogo abaixo revela a crise da personagem nessa crença:

MARGUERITE. Nós nos acostumamos um com o outro. Sim, nós estamos vivendo assim e isso passa por amor nesse distante e enluarado fim do Caminho Real.

JACQUES. O tipo de violetas – que pode crescer na lua?

MARGUERITE. Ou nas fendas daquelas montanhas bem distantes, entre as fendas, fertilizadas pelas fezes de aves carniceiras. ... Nós nos acostumamos um com o outro.

JACQUES. E quando os varredores de rua nos abordarem, e se recusarem a ser subornados ou distraídos – quando sem dúvida chegar a hora de um de nós – Não poderíamos – os dois – ?

MARGUERITE. Ir juntos?

JACQUES. É.

MARGUERITE. Não sei. Tenho medo de pensar, Jacques. Quando se consome tanto de um coração quanto eu consumi do meu, é difícil supor

²²² “That was the night that was talked about in the poem, the one that says that ‘The stars threw down their spears and watered heaven with their [t]ears!’” (WILLIAMS, 1948, p. 54). No texto publicado, a última palavra aparece como “ears” e não “tears”. Porém, no poema, “tears” é a palavra correta e por isso foi corrigida.

quanto dele ainda existe. (*GARÇOM traz um telegrama ao cavalheiro. Ele lê e leva a cabeça às mãos.*) O que foi?

JACQUES. Minhas remessas foram canceladas.

MARGUERITE. Completamente?

JACQUES. Sim. (*Marguerite levanta-se*) Onde você vai?

MARGUERITE. (*Cuidadosamente.*) Pegar um xale. A noite cai tão rápida e fria. Não posso passar frio.²²³

A ideia de violetas que crescem na lua, terreno inóspito (senão improvável) para uma flor, ou mesmo em fendas de montanhas distantes, é a alegorização da própria sobrevivência deles naquele lugar. Na concepção de Marguerite, que já teve muitos amores, é preciso reconhecer a solidão, a falta de desejo que sente por Casanova (segundo ela, recíproca) e até mesmo as constantes ameaças dos Varredores de Rua.

A ideia não agrada Marguerite quando ele sugere que os dois se deixem levar pelos Varredores de Rua, independentemente de quem for o primeiro escolhido. A situação fica ainda mais clara quando Casanova lê o telegrama e conta que as remessas de dinheiro que recebe foram cortadas. Sabendo que Casanova ficará totalmente dependente dela e abalado na sua condição de conquistador e escritor (garantida pelo dinheiro), Marguerite dá uma desculpa esfarrapada e sai. Não há nela, portanto, nem o desejo de se libertar (morrer com ele) e nem de ajudá-lo, acolhê-lo nesse momento de dificuldade e que o levará ao desespero. O Caminho Real pode endurecer o coração dos românticos encurralados nele.

²²³ "MARGUERITE. We're used to each other. Yes, we've grown used to each other, and that's what passes for love at this far, moonlit end of the Camino Real.

JACQUES. The sort of violets – that can grow on the moon?

MARGUERITE. Or in the crevices of those far-away mountains, among the crevices, fertilized by the dropping of carrion-birds. ... We're used to each other...

JACQUES. And when the street-cleaners approach us, and refuse to be bribed or distracted – when it's unmistakably plain that one of us or the other is being called for – Couldn't we – both –?

MARGUERITE. Go together?

JACQUES. Yes.

MARGUERITE. I don't know. I'm afraid to guess, Jacques. When you've spent as much of your heart as I've spent of mine, it's hard to conjecture how much of it may be left. (*WAITER brings wire to gentleman. He reads it and drops his head in his hands.*) What is it?

JACQUES. My remittances are cut off.

MARGUERITE. Completely?

JACQUES. Yes. (*Marguerite rises.*) Where are you going?

MARGUERITE. (*Carefully.*) I'm going to get a shawl. The evening comes so quickly and so cold. I can't afford to be chilled" (WILLIAMS, 1948, p. 54-55)

Williams, porém, não deixou que o espírito romântico se esvaísse na peça. Ao contrário, ele ressurgiu ao final. Marguerite e Casanova são românticos que devem enfrentar os obstáculos da sobrevivência material, ele perdendo suas remessas e ela optando por dividir ou não o que tem. Se o romantismo é, como disse Fairchild, o esforço diante das dificuldades reais para atingir uma visão iludida da vida humana, então os românticos são seres indomáveis em contextos de opressão e carência material. É essa indomabilidade que faz com que Marguerite ressurgisse ao final da peça para resgatar Casanova:

JACQUES. Pensei que você tivesse me deixado para sempre.
 MARGUERITE. Estive apenas olhando a prataria.
 JACQUES. Eles me expulsaram do meu quarto.
 MARGUERITE. Tudo bem. Eu te levo para o meu. Nossa, Jacques – você está chorando!. (*Ela joga-se na cadeira. Ele agacha-se aos pés dela e enterra seu rosto no seu colo. MARGUERITE, tocando a cabeça dele.*) As violetas na montanha estão quebrando as rochas!²²⁴

As violetas as quais ela se referia anteriormente, crescendo em fendas de montanhas distantes e se alimentando das fezes de pássaros carniceiros estão quebrando as resistências do Caminho Real. O espírito romântico de Marguerite, ao final, não se deixou abater. Ela oferece a Jacques o que está a seu alcance oferecer: um lugar para ficar e o compartilhamento da solidão. Ele, por sua vez, pôde ver brevemente e de perto qual é a realidade que o cerca. A Marguerite de *Ten blocks...* é certamente diferente daquela criada por Dumas Filho: enquanto a do autor francês se entrega à morte por amor, a de Williams se apegou à vida como forma de resistência ao horror quase naturalizado do Caminho Real.

No bloco VII, Kilroy e Esmeralda participam do ritual de levantamento de véu da moça – simbolicamente a perda da virgindade da filha da Cigana. Assim como Marguerite, Kilroy também é posto à prova enquanto personagem romântico. Sua relação com Esmeralda

²²⁴ “JACQUES. I thought you had left me forever.
 MARGUERITE. I’ve only been looking at silver.
 JACQUES. They’ve locked me out of my room.
 MARGUERITE. It’s all right. I’ll take you to mine. Why, Jacques – you’re crying! (*She sinks into chair. He crouches at her feet and buries his face in her lap. MARGUERITE, touching his head.*) The violets in the mountain are breaking the rocks!” (WILLIAMS, 1948, p. 76-77)

não é, obviamente, de amor. Ele acabara de conhecê-la, escolhido na multidão e acaba se envolvendo em mais um “negócio furado” no Caminho Real, como ele mesmo admite: “É isso mesmo. Eu sinto pena de mim e de todos que vão ter com uma filha de cigana. Eu sinto pena do mundo e do deus que o criou.”²²⁵ Kilroy, porém, gostaria de sentir o afeto de alguém antes de morrer – ele sabe que está na lista dos Varredores de Rua. Mas o dinheiro que gasta com a fantasiosa defloração de Esmeralda, resultado de ter penhorado suas luvas douradas, acaba não valendo a pena. O ato sexual simbólico o deixou cansado e frustrado, afinal ele havia sido proibido de ter relações sexuais com a mulher, que admite amar para Casanova no bloco posterior. Se a razão falou mais alto para Kilroy, o mesmo não aconteceu com Esmeralda, que fica nervosa ao ver Kilroy saindo ao encontro dos Varredores de Rua e derrama uma lágrima. Mesmo com sua mãe debochando da sinceridade do amor que uma filha de cigana poderia sentir, a resistência de Esmeralda é vencida.

No bloco X Kilroy penhora seu coração de ouro para encher Esmeralda de presentes e com a tão sonhada viagem a Acapulco. Ela se emociona ao ver os balões coloridos que ele trouxe para ela. Kilroy vai até o Estabelecimento, mas quem atende a porta é a Cigana, que joga nele um balde de água. Ele finalmente deixou que sua emoção vencesse o intelecto (ação romântica), mas a Cigana, que tem Esmeralda como uma de suas posses, lembrou-lhe que aquele é um estabelecimento comercial e não um lugar para fantasias como o amor. Kilroy completa sua jornada romântica ao aceitar seguir com Quixote para um lugar desconhecido:

QUIXOTE. Você tem planos?

KILROY. Não, senhor.

QUIXOTE. Então venha comigo!

KILROY. *Donde?*

QUIXOTE. *Quien sabe!* – Quem se importa?

KILROY. *(Depois de uma rápida reflexão.) Como no – (Vai até a placa 'KILROY ESTÁ AQUI', apaga 'ESTÁ' e escreve 'ESTEVE').*²²⁶

²²⁵ “That’s right, I pity myself and everybody that goes to the Gypsy’s daughter. I pity the world and I pity the God who made it.” (WILLIAMS, 1948, p. 67)

²²⁶ “KNIGHT. Have y’ got any plans?

KILROY. No, sir.

KNIGHT. Then come along with me!

Avessos a regras e a pré-determinações, os românticos acreditam na força do oculto, do misterioso, do novo. Para Kilroy, portanto, seguir com Quixote era a oportunidade de escapar dos negócios furados que ele conheceu no Caminho Real. No entanto, o próprio Quixote admite conhecer – como vítima, sabe-se – melhor do que ninguém negócios furados, por isso não há um final positivo na peça, no sentido de que Kilroy resolverá seus problemas. A função de Quixote no bloco X é clara: sua entrada parodia o *deus ex machina*, e ele oferece a Kilroy a oportunidade de “salvação”. Mas ao contrário do *deus ex machina* tradicional da literatura grega, no qual o deus ou deusa era realmente poderoso e capaz de resolver qualquer situação, Quixote só pode oferecer companhia em sua trajetória errante, porém cheia de vida e liberdade.

6.6 RECURSOS MUSICAIS, VISUAIS E NARRATIVOS

Williams escreveu na introdução para a peça *Camino Real*:

Nós todos temos em nosso consciente e inconsciente um excelente vocabulário de imagens, e acredito que toda comunicação humana é baseada nestas imagens como são nossos sonhos; e um símbolo numa peça tem apenas um legítimo propósito, que é falar algo mais diretamente e simplesmente e belamente do que poderia ser dito em palavras.²²⁷

O autor também escreveu nas *Production Notes (Notas de Produção)* para *The glass menagerie* sobre recursos expressionistas dos quais se utilizou, atestando a validade e a importância dos mesmos. No mesmo texto, ele escreve sobre um novo teatro que precisa surgir e o denomina *plastic theater*:

KILROY. *Donde?*

KNIGHT. *Quien sabe!* – Who cares?

KILROY. (*After a slight reflection.*) Como no – (*Crosses to sign 'KILROY IS HERE,' scratches out 'IS' and prints 'WAS.'*) (WILLIAMS, 1948, p. 76). *Knight*, que significa “cavaleiro”, é a forma que Williams usa para marcar as falas de Quixote.

²²⁷ “We all have in our conscious and unconscious minds a great vocabulary of images, and I think all human communication is based on these images as are our dreams; and a symbol in a play has only one legitimate purpose, which is to say a thing more directly and simply and beautifully than it could be said in words.”

Expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama só tem um objetivo válido, que é uma abordagem mais próxima da verdade. (...) A peça realista, com sua geladeira e seus cubos de gelo de verdade, com seus personagens que falam exatamente como o público, pertence à paisagem acadêmica e tem a mesma virtude de uma semelhança fotográfica na arte: que a verdade, a vida, ou a realidade são coisas orgânicas que a imaginação poética pode representar ou sugerir, em essência, apenas por meio da transformação, pela mudança em outras formas diferentes daquelas que eram meramente representadas na aparência. Estas observações não são destinadas apenas como prefácio a esta peça em especial. Elas têm a ver com a concepção de um teatro novo, um teatro plástico que deve tomar o lugar do sôfrego teatro das convenções realistas se o teatro quiser reassumir a vitalidade como parte de nossa cultura.²²⁸

Richard E. Kramer (2012) acredita haver uma conexão entre a ideia de *plastic theater* de Williams e a ideia de *plastic space* do pintor Hans Hofmann (1880-1966). Hofmann trabalhava criando tensões entre o espaço ocupado e o espaço vazio nas telas, criando uma espécie de respiração para a pintura. Hofmann também acreditava que o artista não deveria copiar a natureza, mas criar uma realidade, imaginada artisticamente, manipulando e justapondo os elementos artísticos. Kramer esclarece que essa relação com Hofmann possivelmente ajudou Williams a conceber o termo *plastic theater*, mas não pode afirmar que a sua ideia sobre essa forma artística é proveniente de ideias similares de Hofmann, pois Williams tinha conhecimento e vivência com pessoas e em instituições que lhe proporcionaram contato com outras formas teatrais diferentes do drama realista, que era o estilo dominante naqueles anos.

Para Williams, portanto, o diálogo e sua forma intersubjetiva não apenas não bastam, eles devem ser radicalmente abandonados a fim de permitir outra concepção teatral. O espaço não é apenas pano de fundo para os personagens agirem e falarem, ele deve dizer algo sobre a

²²⁸ "Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. [...] The straight realistic play with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes, its characters that speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance. These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture."

narrativa, ou melhor, a tensão narrativa deve estar inscrita no espaço. A realidade não interessa tal como ela é, mas sim pela forma como ela pode ser recriada pelo artista por meio de símbolos, alegorias, abstrações etc. Nesse sentido, o espaço deixa de ser apenas a representação do lugar no qual a ação se passa, ganhando uma dimensão muito maior, pois nele estão inseridos os efeitos de luz, som e música que atuam de forma orgânica e dinâmica com os personagens e os diálogos. É preciso notar que essa concepção foi registrada em 1944 nas notas de produção para *The glass menagerie*, ou seja, o autor já havia escrito anteriormente peças mais voltadas para o realismo e voltaria a escrever outras depois (sendo *Cat...* talvez o exemplo mais claro), mas o fato é que ele dedicou uma boa parte de suas obras à experimentação à que se refere nas notas.

Das peças em *American blues*, *Ten blocks...* é a única que poderia ser considerada *plastic theater* nessa concepção. Não é à toa que as outras quatro peças foram escritas antes do que o autor registrou sobre *The glass menagerie*. Sem dúvida essa peça não marcou apenas o lançamento de Williams para o conhecimento do grande público teatral da Broadway e o sucesso crítico e comercial advindo dessa projeção. Marcou, principalmente, um novo compromisso do autor com elementos não realistas em sua obra. Mesmo que em certa medida tais elementos já se fizessem presentes, é a partir de *The glass menagerie* que eles vão se intensificar. *Ten blocks on the Camino Real* é a primeira tentativa de radicalização do autor nesse sentido, que foi frustrada pela opinião negativa de Audrey Wood sobre a peça, solicitando que Williams não a mostrasse e nem falasse sobre ela a ninguém. *Camino Real* seria, anos mais tarde, uma exponenciação dessa radicalização: a moldura narrativa é a do sonho de Quixote; há um personagem adicional apropriado da história, o romântico Lord Byron, autor do poema *Don Juan*; o barão de Charlus morre e vira objeto de experiências no laboratório; os dez blocos foram expandidos para 16, tornando-os definitivamente uma peça longa. Levada à Broadway, a peça obteve uma quase unanimidade negativa da crítica, o que

frustrou muito seu autor. Williams fez concessões à crítica, como *Cat...*, mas seu encantamento por um teatro livre das amarras das receitas ficcionais o levou a experimentar novas formas até o final de sua carreira.

6.6.1 RECURSOS MUSICAIS

Músicas e canções são usadas durante toda a peça. As músicas são executadas pelo Violeiro e as canções, pela Woman (Mulher). Esses recursos musicais têm efeitos variados durante a narrativa. O Violeiro também funciona como um narrador, anunciando situações e comentando-as. Logo na abertura do bloco I, o Violeiro toca uma nota sombria, que antecipa a situação cruel do desespero e da morte da Figura por água, seguida do som de castanholas, e depois anuncia que o hotel está repleto de vinho. O que se vê na abertura indica o tom expressionista da peça, em que a construção catártica é sistematicamente desprezada dando lugar a anúncios antecipatórios de acontecimentos e à exteriorização da subjetivação, seja por meio de músicas, canções etc.

No bloco II a música é utilizada primeiro para criar o clima melancólico para a história de Kilroy sobre a solidão que sente por ter abandonado a esposa. Quando quer saber onde está, a música passa a ter um tom misterioso, pois o Policial não lhe dá nenhuma informação. Nesse sentido, a música participa da ação de forma a intensificá-la. Por fim, depois que é agredido pelo Policial, as Pessoas da Rua começam a anunciar produtos como doces, jogos de loteria, lembrancinhas, café, ao som de *light music*. Sendo uma música leve e alienante, ela sugere uma naturalização daquela cena degradante em que pessoas miseráveis oferecem produtos desesperadamente a qualquer forasteiro, inclusive com uma mulher em seguida oferecendo serviços sexuais.

No bloco III há uma diminuição da luz criando o ambiente para a Mulher cantar *Noche de Ronda* (*Noite de ronda*), canção escrita pelo mexicano Agustín Lara em 1940, cujos versos tristes narram o sofrimento de um eu lírico que se sente ferido com a ausência da amada. Em seguida, o Violeiro diz que “A presença feminina tem suavizado o discurso da cidade!”²²⁹ e inicia o diálogo em que Gutman conta as suas formas de dominação e de enriquecimento.

A construção desse bloco é interessante, porque o que o Violeiro diz é irônico: o fato de haver mulheres no local faz com que as críticas e as agruras diminuam. A noite de ronda da música funciona como uma metáfora da esperança da Mulher e de todos que ela representa de que a noite traga o objeto de amor de volta, que pode ser interpretado simplesmente como as condições mínimas de vida: materiais, como água, e não materiais, como liberdade. Essa mesma canção retorna ao final do bloco V, quando os Varredores de Rua rondam Jacques e Kilroy, assumindo agora novo contorno: a ronda dos Varredores de Rua e suas coletas trazem consequências perigosas para suas vítimas.

Outras músicas que compõem a peça são *Estrellita* (Estrelinha), escrita pelo mexicano Manuel Ponce em 1909, e *Farolito*²³⁰ (Lanterna), por Agustín Lara em 1938. No bloco IV, quando Marguerite está contando a história de seu amor juvenil, fala que o rapaz tocou violão para ela, e a indicação da cena é de que a música (instrumental) de *Estrellita* toque. A música dá à história de Marguerite o tom melancólico de um passado feliz. *Estrellita* será retomada no bloco X, desta vez como canção, quando Kilroy tenta novamente conquistar Esmeralda. Um trecho da canção diz: “Você sabe que em breve devo morrer / Abaixese e me diga / se gosta um pouco de mim / porque eu não posso viver sem seu amor”²³¹. No bloco IV, o Violeiro encarna a projeção de Marguerite sobre o jovem tocando violão, e no bloco X ele

²²⁹ “The presence of women has softened the speech of the city!” (WILLIAMS, 1948, p. 49)

²³⁰ A letra completa das três canções (*Noche de ronda*, *Estrellita* e *Farolito*) se encontra no Anexo A.

²³¹ “Tu sabes que pronto he de morir / Baja y dime / si me quiere un poco / porque yo no puedo sin su amor vivir”. A tradução apresentada é literal, sem preservação de rimas e ritmo.

exterioriza os sentimentos de Kilroy para Esmeralda, com a canção cantada pela Mulher. Em ambos os casos, o recurso expressionista de exteriorizar o que é subjetivo compõe a cena.

Farolito é apresentada ao final do mesmo bloco (IV) e provoca um efeito de humor. Marguerite fala que é difícil saber quanto de seu coração ainda está livre para o amor e quando Jacques informa que suas remessas foram cortadas, há um trecho na canção que pode ser utilizado (Williams não especifica): “Sem te levar mais que uma canção, um pedaço do meu coração / Sem te levar nada além de um beijo frio, impertinente, amargo e doce”²³². Ora, a ação de Marguerite é contrária ao que a letra sugere, ou seja, a notícia da falta de dinheiro a faz se levantar e sair com a desculpa de que vai procurar um xale.

O uso de músicas e canções do gênero musical bolero é, segundo definição de René A. Campos (1991, p. 637), identificado aos sentimentos românticos, ao lirismo e à persistente esperança no amor. Williams ora se apropria das músicas em seus contextos de expressão de sentimentos individuais, ora alterna a função das mesmas, externando sentimentos coletivos e até mesmo criando projeções de lembranças. A música, portanto, desempenha um papel importante nesse *plastic theater*, criando efeitos na cena diferentes daqueles que seriam comuns ao drama realista: como não há ação a ser propelida e nem diálogos intersubjetivos com essa finalidade, as músicas criam uma rede de significados que envolve as circunstâncias do presente e o passado, iluminando dessa forma a situação dos personagens e não objetivos dramáticos.

²³² “Sin llevarle más que una canción, un pedazo de mi corazón / Sin llevarle más nada que un beso friolento, travieso, amargo y dulzón”. A tradução apresentada é literal, sem preservação de rimas e ritmo.

6.6.2 RECURSOS VISUAIS

Williams determina no final da rubrica inicial que: “Leveza e rapidez devem ser a marca da produção, isto é, em movimentação física, exceto quando for indicada outra forma.”²³³ Tal indicação é relevante e até mesmo necessária, pois algumas cenas poderiam ser lidas de forma dramática convencional, gerando assim um efeito que não faz parte da dramaturgia da peça. Sendo uma peça de sonho, essa leveza e rapidez devem remeter à complexidade do material onírico (conteúdo manifesto), do qual não se consegue captar o todo, mas procurar aquilo que lhe é essencial (conteúdo latente).

No bloco I há uma fonte seca, da qual a Figura tenta em vão conseguir um pouco de água. Mesmo clamando por água, o Violeiro se limita a dizer que a cantina do hotel está repleta de vinho. A fonte é uma representação do paradoxo social do Caminho Real: quem tiver condições de comprar o vinho não enfrentará a sede; por outro lado, quem ousar se aproximar da cantina, como fez a Figura sedenta, é morto. A fonte, por estar em praça pública, deveria jorrar água, mas na microssociedade do Caminho Real, sequer o direito a esse elemento essencial à vida humana é respeitado. Ao contrário, ele é vilipendiado e se torna um privilégio de quem é abastado. A fonte e o assassinato da Figura formam o primeiro elemento da peça a representar o predomínio de uma ordem capitalista e fascista.

Williams cria alguns recursos que quebram com a lógica dramática convencional. Por exemplo, desde o início da peça o leitor/espectador sabe da chegada de Kilroy, por meio de um recurso de legenda/placa: “Kilroy is coming” (“Kilroy está vindo”). O próprio personagem, no bloco II, quando chega, altera a placa para “Kilroy is here” (“Kilroy está aqui”) e ao final da peça para “Kilroy was here” (“Kilroy esteve aqui”). Se o drama burguês é uma sequência de presentes absolutos, como afirma Peter Szondi (2001, p. 32), o ciclo de

²³³ “Lightness and quickness should be the keynote of the production, that is, in physical movement, except where otherwise indicated.” (WILLIAMS, 1948, p. 44-45)

informações alteradas na placa é completamente antidramático nesse sentido, pois o futuro se torna presente e o presente, passado.

No bloco IV, durante a exposição de Marguerite sobre o jovem por quem estivera interessada, dois dançarinos mascarados dançam um tango. O tango é uma dança alusiva a uma conquista, uma paixão. Os dançarinos mascarados entram e fazem uma dança performática, dramática e breve. Marguerite diz logo em seguida que teve muitos amantes. A dança remete a esses amores, que agora não passam de uma lembrança fugaz, que logo será substituída por um discurso triste e realista sobre seu momento no Caminho Real.

Segundo Jan Balakian (1997, p. 67), Williams escreveu *Camino Real* em forma de sonho e *pageant* (espetáculos dramáticos ligados a uma celebração religiosa, festiva ou comemorativa). Em *Ten blocks...*, nitidamente a festa do bloco VI remete a *pageants*. O contexto é a restauração da virgindade de Esmeralda, que acontece a cada lua cheia. Na praça, os populares se revelam, um a um, em trajes de cigano. É um ritual que marca o único momento de diversão coletiva, com Esmeralda no alto do Estabelecimento dançando flamenco. De lá, ela joga uma flor (como símbolo da virgindade feminina) para Kilroy, o escolhido para deflorá-la, que é carregado pelos populares nos braços. Fogos de artifício, cataventos e moças batendo em Kilroy com flores completam a celebração. Kilroy é forçado pela multidão a entrar no Estabelecimento e em seguida a multidão é dispensada.

Embora haja todos os elementos de um *pageant* na cena (música, dança, trajes) a festa funciona como uma consagração da corrupção no Caminho Real. Os populares sabem que a escolha do herói deflorador recairá sobre aquele que tiver condições de ser explorado (Kilroy acabara de sair da casa de penhores). Ademais, eles estão todos vestidos como ciganos, o que indica que eles devem estar familiarizados com os métodos da Cigana.

No bloco X há uma repetição de alguns elementos da festa anterior, mas com tom fantasmagórico, inclusive com os dançarinos vestidos de branco e com máscaras brancas

neoclássicas, a música tocada desta vez de forma sinistra. Os dançarinos zombam de Kilroy por ter sido o escolhido, o que confirma o fato de que sua escolha na festa anterior foi apenas uma cilada.

Williams especifica na rubrica do bloco VII que pretende captar a qualidade da vida espirituosa abaixo da classe média norte-americana, aquela encontrada em bordéis, filmes B, nos degradados e sem-teto. O espaço dessa cena deve passar a ideia de opulência oriental. O efeito visual da cena remete a imagens de *As mil e uma noites* (*Kitāb 'alf layla wa-layla*), livro que teve algumas de suas histórias, principalmente *Ali Babá e os Quarenta Ladrões* (*Alī Bābā*) e *Aladin e a Lâmpada Mágica* (*Alā' ad-Dīn*) adaptadas para o cinema. Para tanto, ele indica que a cena deve ter a dinâmica da obra de Rube Goldberg, cartunista, inventor, escritor e engenheiro, criador de desenhos que propunham uma espécie de automação de algo simples de uma forma complexa e indireta. O que acontece nas cenas desse bloco é basicamente isso: situações simples e diretas são tornadas longas e complicadas. Kilroy aprende o que é o Caminho Real sendo enganado pela Cigana, por Esmeralda e ao final tendo que enfrentar os Varredores de Rua. Esses acontecimentos, porém, já estavam dados como parte de sua permanência no Caminho Real, são apenas a repetição de sua situação de romântico encurralado em uma terra inóspita. Como notado no início desta subseção, leveza e rapidez devem ser a marca da produção, e no bloco VII essa marca é levada um tom acima, compondo-se da visualidade que remete aos desenhos de Rube Goldberg e à vida espirituosa abaixo da classe baixa. Essa última indicação leva a crer que Williams está querendo reforçar que a concepção dramática da cena não deve remeter ao drama realista, com personagens burgueses e diálogos de sala de estar. Ele cria, assim, um contraste entre a opulência oriental – que remete a riquezas, tapetes mágicos, lâmpadas com gênios etc. – e o ambiente de miséria e opressão do Caminho Real.

As rubricas indicam que a aparição dos Varredores de Rua no Bloco IV seja sugerida por gravuras alemãs antigas da Dança da Morte. Esse gênero pictórico surgiu no século XIV na França e ganhou grande projeção, influenciando também artistas na Alemanha. Consiste na representação de um corpo definhando ou um esqueleto com uma figura representativa de uma classe social, formando assim várias figuras em farândola²³⁴. Há frases escritas com acusações da Morte contra a vítima, e essa última, mesmo pedindo perdão com remorso, é conduzida à dança. A Morte não se importa com posição social, sexo ou idade (LA MORT..., 2012). Nesse bloco, eles recolhem o corpo da Figura e Marguerite sente-se ameaçada. As gravuras da Dança da Morte ilustram qual é a atuação dos Varredores de Rua naquela praça, na qual absolutamente ninguém está livre de ser vítima deles.

O bloco IX se inicia com uma cena em dois planos (marcados por luz), um com Madrecita segurando Kilroy nos braços na posição em que a Virgem Maria segura Jesus, na representação da *Pietà* de Michelangelo, e outro com o Instrutor e seus estudantes diante de uma mesa cirúrgica, com um corpo coberto por um lençol. O corpo que vai ser autopsiado é o de Kilroy e, portanto, ele está “ao mesmo tempo” nos braços de Madrecita e na mesa cirúrgica. As falas do Instrutor são respondidas por ela. Por exemplo, ao dizer que o corpo de Kilroy é de um vagabundo não identificado, Madrecita rebate que ele é o filho da América; quando ela diz que Kilroy teve muitos amores, o Instrutor rebate que não há ninguém para reclamar o corpo. O recurso expressionista de criar esses planos é o que possibilita Madrecita intervir no momento da autópsia. Pela lógica do Caminho Real ela não poderia sequer se aproximar do Instrutor e seus alunos, afinal eles fazem parte do poder local, pois conduzem as atividades no temido Laboratório para o qual corpos não reclamados são levados. É ela, porém, quem segura Kilroy, filho da América com suave voz sulista, nos braços e lhe devolve

²³⁴ Farândola significa “dança de origem provençal em que os pares, segurando-se pelas mãos, formam extensa fila que se movimenta de maneira agitada.” (HOUAISS, 2012). Uma imagem de farândola típica da Dança da Morte pode ser encontrado no *Anexo A*.

a vida evocando o poder dos ventos (o que ela diz a Kilroy para ressuscitá-lo será analisado na próxima subseção – 6.6.3).

No mesmo bloco IV, Madrecita se refere ao coração de puro ouro e do tamanho da cabeça de um bebê. Assim é descrito o coração de Kilroy, que é removido pelo Instrutor e tomado de volta por seu dono. Tanto em inglês como português a expressão “ter um coração de ouro” remete a uma pessoa bondosa e amorosa. Esse é um dos grandes símbolos românticos da peça. Após fugir do laboratório, Kilroy troca o coração no Loan’s Shark por vários presentes para Esmeralda, afinal o valor do seu coração não está em seu peso de ouro sólido, mas no que Kilroy consegue conquistar por meio dele. O valor do coração poderia lhe garantir alguns dias (meses talvez) de uma estadia confortável no Siete Mares, mas essa não é a conquista que ele almeja. Embora a tentativa com Esmeralda se mostre inócua levando-o a mais um negócio furado, ele agiu de acordo com sua natureza romântica, sentimento sobre intelecto.

6.6.3 RECURSOS NARRATIVOS

Williams faz seu *plastic theater* em *Ten blocks...* romper com muitos limites do drama realista. Segundo Peter Szondi (2001, p. 30), “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui o diálogo. O drama não é escrito, mas posto.” O drama, portanto, desconhece o público que o assiste e desconhece quem o escreveu. Ele é única e tão somente a representação de uma narrativa por meio de diálogos que acontecem em um presente contínuo que começa ao abrir da cortina e termina ao fechar da mesma. Entre os muitos elementos expressionista da peça – que já rompem com outras firmes colunas do drama – Williams também programa em sua peça a quebra da quarta

parede, essa construção imaginária que garante ao drama o seu poder absoluto de estar alheio ao mundo externo. No bloco IV Gutman dá uma ordem para que o Violeiro toque uma música. Marguerite se vira e conta sua história de amor juvenil diretamente para o público. A quarta parede é rompida quando o solilóquio da personagem romântica começa, algo que não tem qualquer ligação dramática (do ponto de vista da ação) com o que estava acontecendo antes na cena. O solilóquio de Marguerite é a exteriorização de seu pensamento para um interlocutor calado, o público, para o qual ela precisa se expressar em uma relação que não é absolutamente dialógica.

Outra quebra com o drama absoluto acontece no bloco VII, quando a Cigana pergunta a Kilroy porque ele está indo para o fundo palco. No drama absoluto, afirma Szondi (2001, p. 31), “A relação ator-papel de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático.” A fala da Cigana, portanto, não é a de um “homem dramático”, pois durante a ação dramática há a revelação da consciência de algo que é típico da construção da cena realizada por atores e diretores para a movimentação no palco. No drama absoluto, a consciência do personagem existe apenas em relação a suas ações e falas no contexto da narrativa, como se essa fosse real, pois o drama se representa a si mesmo, ele não é a representação secundária de algo primário, como bem nos lembra Szondi (2001, p. 31).

Um recurso narrativo interessante possibilitado pela estrutura da peça de sonho é a quebra da lógica temporal. No bloco II, quando Kilroy narra como chegou ao Caminho Real, ele fala sobre seu problema no coração e diz: “Com algo assim você não precisa da Cigana para te dizer 'Seu tempo é curto, querido – se prepare para bater asas!’”²³⁵ No bloco VII a Cigana diz que o coração de Kilroy vai parar. Considerando-se que ele disse “you don’t need the Gypsy”, usando o artigo definido, ele está se referindo à Cigana que só vai conhecer

²³⁵ “With something like that you don’t need the Gypsy to tell you, ‘Time is short, Baby – get ready to hitch on wings!’” (WILLIAMS, 1948, p. 46)

alguns blocos adiante.

Outra quebra temporal acontece no diálogo entre Kilroy e Casanova no bloco VIII. Primeiro, Kilroy diz que também era um Casanova (adjetivo), o que causa estranhamento a Jacques Casanova, afinal seu nome só virou adjetivo de conquistador ao longo da história. Mais adiante, na mesma cena, o próprio Casanova se refere a ambos como “dois velhos Casanovas”, admitindo o termo.

A mudança radical da personagem Madrecita se constitui como um recurso narrativo que acompanha a tessitura da peça. A morte que ronda Kilroy e Casanova é anunciada pela Madrecita, que anda pela praça vendendo suas flores e coroas para funerais: primeiro, ao final do bloco VI, quando Casanova procura por Marguerite; em seguida, no início do bloco VIII, quando Kilroy sai do Estabelecimento, ela oferece flores, ele responde que não tem dinheiro. Depois, no final do bloco VIII, quando Kilroy é levado pelos Varredores de Rua e Casanova é ameaçado. Como um dos efeitos do *plastic theater* é a aposta em cenas simbolicamente belas, que substituam a rigidez e o senso comum do diálogo, a incursão da Madrecita é significativa, pois primeiro ela anuncia a morte para os personagens mais sujeitos a serem vítimas dos Varredores de Rua, mas depois é ela quem devolve a vida a Kilroy.

De prenunciadora da morte, andando pela praça com flores e com o rosto coberto por seu xale, ela em seguida vai se assemelhar à Virgem Maria, rosto descoberto, lamentando a morte do filho da América. Ao ressuscitar Kilroy, os prenúncios de morte chegam ao fim e ela se torna a mãe das solidões, como anuncia seu nome: Kilroy retoma seu coração, transforma-o em presentes para Esmeralda e, mesmo sendo rejeitado, ainda tem a chance da companhia de Quixote para resgatá-lo do Caminho Real; Marguerite aceita Casanova. Os solitários românticos são enfim reunidos pela Madrecita de las Soledades.

Ao ressuscitar Kilroy, Madrecita profere: “Levante-se, Fantasma! Voe, Pássaro! A humanidade não aguenta tanta realidade!”²³⁶. Brenda Murphy (2011) afirma que este é seu tributo direto a T. S. Eliot, autor do poema *Burnt Norton*, ao qual ele alude com a fala. Os versos finais do primeiro quarteto do poema não deixam dúvida sobre o tributo e o efeito que Williams criou com a associação:

[...] Vá, vá, vá, disse o pássaro: a humanidade
Não aguenta tanta realidade.
O passado e o futuro
O que poderia ter sido e o que foi
Apontam para um fim, que é sempre presente.²³⁷ (ELIOT, 2012)

Em um efeito mágico, Madrecita devolve a vida a Kilroy ao mesmo tempo em que o autor devolve ao leitor/espectador a possibilidade romântica de continuar sonhando com um escape do Caminho Real. A realidade da derrota de Kilroy, o americano alienado, proveniente do Sul, região tão fortemente prejudicada historicamente, é transformada em outra chance, que ele aproveita para tentar se redimir com Esmeralda e finalmente escapar com Quixote.

6.7 RASCUNHOS PARA UMA CONCLUSÃO

Ten blocks on the Camino Real foi a peça de Williams que rompeu mais radicalmente com a forma, pelo menos até 1948. É certo que as peças até então não possam ser chamadas de dramas realistas. O fato é que nenhuma peça anterior explorou tantas características da forma dramática simultaneamente.

A começar pelo diálogo, este não está a serviço da exposição de dramas internos e de necessidades de realização de ações que visam objetivos concretos. O diálogo em *Ten blocks...* se constitui na representação da tensão entre a situação dos personagens e os

²³⁶ “Rise, ghost! Go, bird! 'Humankind cannot bear very much reality.'” (WILLIAMS, 1948, p. 73)

²³⁷ “[...] Go, go, go, said the bird: human kind / Cannot bear very much reality. / Time past and time future / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.” Tradução literal, sem preservação dos efeitos poéticos.

contextos sócio-históricos aos quais remete. É assim que, por exemplo: uma consulta psíquica se torna representação de depoimentos a tribunais macartistas que só aconteceriam anos depois da escrita da peça, mas cujo clima persecutório começava a se delinear antes mesmo do pós-guerra; uma conversa romântica revela a alienação histórica de sujeitos reprimidos em um contexto fascista.

O tempo no Caminho Real é rompido de forma profunda, ele está no que poderia ter sido e no que foi, o presente, como sugerem os versos finais do poema de Eliot. O mundo dos românticos é o da possibilidade de mudança, enquanto a realidade sócio-histórica conduziu àquele presente sufocante do pós-guerra, com seus planos de poder para derrotar o comunismo, os resquícios do fascismo sendo incorporados às democracias e a ascensão da política repressora e persecutória do nascedouro do macartismo.

Os personagens funcionam como alegorias das questões históricas do tempo representado. O convite de Marguerite para que Casanova volte a ficar com ela não é a vitória do amor romântico de uma mulher apaixonada pelo aristocrata, mas a consagração de que a humanidade pode escolher um caminho diferente desde que haja consciência e afeto para realizá-lo.

Kilroy escapa do Caminho Real porque acredita na possibilidade do sonho de Quixote, que não é de forma alguma uma idealização de felicidade. Quixote não sabe seu destino e sequer pretende planejá-lo, ele apenas segue adiante. As violetas aos poucos quebram a resistência das rochas e a alma romântica rejeita uma realidade que não condiz com seus anseios materiais e metafísicos. É mais importante não ceder às pressões do presente, recusando-o como única possibilidade de vida. Assim, o futuro se torna a realidade possível a partir das negações do presente.

Kilroy, Marguerite e Quixote apostam nesse futuro não pelo que ele vai lhes trazer, mas pela simples possibilidade de que ele exista. Dessa forma, os três personagens alcançam

o mesmo sentido utópico de Dorothy Simple, que segue feliz para um destino incerto porque ousou negar as condições do presente.

7 A COLETÂNEA *AMERICAN BLUES*

Esta seção está organizada em três partes: na primeira, subseção 7.1, retoma-se a lista de possibilidades de *American blues* enquanto coletânea, apresentada na subseção 1.2, a fim de relembrar os agrupamentos mais definidos; nas subseções 7.2, 7.2.1 e 7.2.2 verifica-se a hipótese do que resultou na versão final de cinco peças, a fim de comprovar que *American blues* figura dramaturgicamente as condições de vida da classe trabalhadora e os efeitos causados sobre ela pela Depressão Econômica e pela ideologia do *American way of life*, além de prenunciar alegoricamente o clima e o *modus operandi* da política que mais tarde culminaria na era macartista; na subseção final, 7.3, discute-se brevemente o Sul dos Estados Unidos como matéria representada nas peças. Para tanto, resumem-se as características formais das cinco peças da coletânea e, em seguida, apresenta-se um sucinto levantamento dos aspectos constitutivos das outras 32 peças curtas escritas²³⁸ no período de 1930 a 1948 a fim de extrair elementos que permitem evidenciar a constituição e organicidade de *American blues*.

7.1 DAS MUITAS VERSÕES À VERSÃO FINAL

Como tratado na subseção 1.2, há dois conjuntos de coletâneas sob o título *American blues* no Harry Ransom Humanities Research Center e uma grande especulação sobre quais teriam sido as peças enviadas sob esse título ao concurso do Group Theatre. O interesse nessas listas e possibilidades reside justamente no fato de que a publicação da coletânea

²³⁸ Williams escreveu outras três que não foram publicadas. São elas *Beauty is the word*, *Cairo! Shanghai! Bombay!* e *Headlines*. Além dessas, que com certeza ele concluiu, há um número enorme de outras que são consideradas incompletas, pois apenas fragmentos ou partes foram encontradas, além de outras que sequer deixaram rastro de existência.

American blues, em 1948, apresenta mudanças consideráveis em relação ao que estava nas listas dos anos 1937-1938 (cf. KEITH in WILLIAMS, 2011b, p. 271-272) e também em relação a qualquer uma das possibilidades de coletânea enviada para o concurso do Group Theatre. Vale a pena listar quais peças foram consideradas por Williams como possíveis para uma coletânea sob esse nome e com a frase de abertura do programa explicitando a relação com o gênero musical (aspectos discutidos nas subseções 1.2 e 1.3). As peças listadas por Keith são:

Aparecendo em ambas as listas:

Moony's kid don't cry
The fat man's wife
*American gothic*²³⁹
Hello from Bertha
The big game

Aparecendo em apenas uma das listas:

Summer at the lake
The long goodbye
Escape
Every twenty minutes (a satire)
In our profession
Manana es otro dio [sic]²⁴⁰
*Death in the movies*²⁴¹

Das cinco peças publicadas no volume estudado, apenas *Moony's kid don't cry* aparece nas listas. *The dark room* foi escrita à época e poderia ter sido incluída em uma dessas listas, mas não o foi – embora é quase certo de que tenha sido enviada ao concurso do Group Theatre. *The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy* só seria finalizada em 1941, *The long stay cut short, or The unsatisfactory supper* foi escrita aproximadamente em 1942 e *Ten blocks on the Camino Real* só foi escrita em 1946.

Até o momento da publicação, Williams já havia concluído pelo menos 27 peças curtas – a maioria em um ato –, além das dez concluídas que constam nas listas acima, totalizando 37 peças curtas. Portanto, para compor a coletânea publicada, Williams se valeu

²³⁹ *American gothic* não foi concluída ou só foi encontrada incompleta em esboços remanescentes no Harry Ransom Humanities Research Center – Universidade do Texas em Austin. (cf. KEITH in WILLIAMS, 2011, p. 272)

²⁴⁰ Essa peça só é encontrada em fragmentos no HRC sob o título em inglês *Tomorrow is another day* (cf. KEITH in WILLIAMS, 2011, p. 272).

²⁴¹ *Death in the movies* é, segundo Keith (in WILLIAMS, 2011, p. 272), um título provisório para *This property is condemned*.

dos grupos de peças intitulados *American blues*, tendo escolhido *Moony's kid...* dentre elas, e de toda a sua obra curta até então, de onde vieram as outras quatro.

Não há nenhum escrito do autor ou mesmo de teóricos a respeito do porquê dessa escolha. Antes de 1948, só haviam sido publicadas peças suas em volumes com outros autores. Iniciado em 1937, o projeto *American blues* se encerra após várias reescrituras e formações (o que salienta que o autor não o tinha como algo programático ou plenamente articulado), com a publicação definitiva de um conjunto de peças curtas que certamente compõem organicamente o que o próprio autor chamou de “o espírito, a atmosfera e o significado do *blues* americano”.

7.2 AMERICAN BLUES E A PRODUÇÃO DO PERÍODO 1930-1948

Para esta subseção serão considerados dois grupos de peças: o primeiro é o que se refere às peças *Moony's kid...*, *The dark room* e *The long stay...* –, que figuram a representação da Depressão Econômica, e o segundo é das “fantasias” – *The case...* e *Ten blocks...* –, que figuram a representação do *American way of life*, da II Guerra Mundial e das raízes do macartismo.

Com as peças contextualizadas no período da Depressão Econômica, a análise será mais extensa, pois há um número maior de peças associadas a ele. No que concerne a *The case...* e *Ten blocks...*, a resposta exige um percurso menor, visto que elas estão contextualizadas em momentos históricos sobre os quais Williams escreveu menos.

Não será feita uma análise da forma de cada peça, uma vez que isso exigiria um trabalho para além do escopo desta tese. Cada uma das peças tem uma forma particular, algumas mais parecidas, outras totalmente diversas. Basta citar três exemplos que dão plenamente conta dessa pluralidade: *The purification* (*A purificação*) tem seus diálogos em

versos; em *Why do you smoke so much, Lily?* (*a short story in one act*) (*Por que você fuma tanto, Lily* (*um conto em um ato*))), Lily vê seu desprezo pelas ideias da mãe transformados em uma voz que a persegue na própria casa; *The long goodbye* (*O longo adeus*) apresenta cenas em que a memória do personagem central se presentifica em forma de *flashbacks* com personagens já falecidos ou distantes.

7.2.1 PEÇAS CONTEXTUALIZADAS NA DEPRESSÃO

Moony's kid don't cry, *The dark room* e *The long stay cut short*, or *The unsatisfactory supper* representam centralmente os efeitos econômicos gerados pela vasta crise econômica iniciada em 1929 e que atravessou toda a década seguinte, além de suas consequências sobre a vida dos personagens centrais. Todos eles são da classe trabalhadora, embora em diferentes níveis. Dois personagens dessas três peças são ligados a trabalhos comuns de baixa remuneração: Moony é trabalhador de chão de fábrica; a Sra. Pociotti, tem ocupação não identificada na peça, mas se presume que é mal remunerada. Tia Rose não trabalha formalmente, mas emprega sua força de trabalho na casa dos sobrinhos. Nenhum deles, portanto, é ligado a trabalhos que possam oferecer fama, glória ou dinheiro, como é o caso de algumas peças de Williams, como será explicitado mais adiante.

Outra característica que une as três peças é a referência a estados mentais depressivos. Jane chama Moony de louco várias vezes e chega a relacionar o comportamento dele à esquizofrenia do marido de uma amiga. A Sra. Pociotti tem um marido que vive entre o sanatório e a casa da família, além de uma filha em estado depressivo trancada no quarto escuro. Baby Doll diz em certo momento para Archie Lee que Tia Rose está ficando louca, o que não corresponde à realidade. O que é importante ser notado agora e que terá relevância mais à frente é que nenhum dos personagens principais nessas peças é realmente afetado por

esses estados mentais, todos entendem perfeitamente que a precariedade de suas situações está intimamente ligada a questões econômicas.

A situação típica dada no início da peça em um ato permanece igual ao final, sendo o foco mantido nas condições que levaram os personagens àquelas situações, não havendo, portanto, mudanças relativas às emoções dos personagens ou ao direcionamento da narrativa, como haveria em um drama *stricto sensu*. Moony está descontente, promete mudar aquela condição saindo pelo mundo com seu machado, ameaça ir embora, mas ao final é lembrado por Jane que tem um filho para sustentar, o que o faz desistir. A Sra. Pociotti administra como pode um lar desagregado, tentando evitar que ele se desagregue ainda mais enquanto esconde informações da Srta. Morgan. Sem resultado, a assistente social anuncia que levará sua filha Tina. Caberá a Sra. Pociotti, portanto, continuar cuidando da família ainda mais desagregada sob a vigilância do Estado (figurada pela Srta. Morgan). Por fim, Tia Rose é desprezada pelos sobrinhos e o seu ato de não cozer apropriadamente uma refeição é o estopim para a trama de sua expulsão, que só não acontecerá por causa do furacão que surge para arrebatá-la (de qualquer forma, os sobrinhos se livram dela).

Em resumo, pode-se afirmar que essas peças têm as seguintes características em comum: a) representam o período histórico da Depressão Econômica; b) personagens são da classe trabalhadora, portanto, têm empregos comuns ou negociam veladamente força de trabalho em troca de moradia; c) personagens têm integridade física e plena consciência de sua delicada situação econômica; d) não há mudança positiva para um ou mais personagens, a situação dada no início permanece igual ou se agrava ao final da narrativa; e) os personagens convivem com seus familiares diretos ou indiretos.

Passa-se agora à apresentação sucinta de aspectos constitutivos das outras peças do período que foram escritas durante ou figuram a Depressão Econômica. A cada grupo de peças apresentado seguirá uma explanação que leva em conta um ou mais itens citados no

parágrafo anterior. Quando for necessário, serão feitas menções a personagens e ações das peças que contextualizam a Depressão em *American blues*, evidenciando assim a sua organicidade na coletânea. Esse agrupamento não parte de uma tipologia já existente ou consagrada nos estudos da obra do autor, ao contrário, foi criado para esta análise. Assim, fica o leitor informado de que outras configurações de agrupamento são possíveis. No que concerne ao interesse e escopo desta tese, este é o agrupamento que faz sentido tendo em vista o resultado das análises das peças nas seções anteriores.

Williams escreveu duas peças – *Curtains for the gentleman* (*Cortinas para o cavalheiro* – 1936)²⁴² e *Honor the living* (*Honrem os vivos* – ca. 1937) – que representam as consequências do envolvimento com a máfia. *Curtains for the gentleman* apresenta George, homem que trabalha para a máfia em uma cidade grande não identificada, enquanto espera pelo gângster The Patch (O Caolho). George admite para Flossie que delatou o gângster. O Caolho está dentro do restaurante e escuta tudo, traçando assim o destino de George. *Honor the living* tem sua ação iniciada 1918, quando John, um combatente da I Guerra Mundial, retorna a sua modesta casa para junto da esposa. Dez anos depois, em situação econômica estável e promissora, John está envolvido com a máfia, o que ocasiona o assassinato de seu filho. Alguns anos depois, ele está prestes a ir para o corredor da morte. Ambas as peças foram escritas durante a Depressão, mas não centralizam a figuração desse período histórico na narrativa. Em *Curtains...* há a representação da ação da máfia contra delatores internos, o que não era uma prática nova nos anos 1930. *Honor the living* apresenta John se envolvendo com a máfia após a I Guerra Mundial e, sua execução, mesmo que se infira que isso acontece nos anos de Depressão, é o resultado de suas ações prévias a esse período. Além disso, George

²⁴² Para a primeira vez que o nome de cada peça aparecer nesta seção será apresentada a tradução e o ano da escrita. O ano não será informado entre parênteses quando for possível fazê-lo, nesse caso será contextualizado no próprio texto. Para mais informações, o *Apêndice A* apresenta o panorama cronológico em que as peças citadas foram escritas e o *Apêndice B*, uma tabela com a ordem cronológica da obra do autor, inclusive identificando a origem da tradução dos títulos das peças.

e John não pertencem à classe trabalhadora comum, isto é, o trabalho que realizam não é legalizado.

Algumas peças têm personagens que são de classe média ou alta e, portanto, não correm o risco de verem suas vidas dilaceradas por restrições de ordem econômica. Essas peças não figuram as consequências da Depressão sobre a classe trabalhadora. A figuração nelas contida é a de relações amorosas esfaceladas que se sustentam em uma base socioeconômica estável. Em *Every twenty minutes (a satire)* (*A cada vinte minutos (uma sátira)*) – p. 1938), há o embate entre o cinismo do Homem e o romantismo da Mulher enquanto discutem sua relação e as diferenças de geração no elegante apartamento onde moram. Em *The fat man's wife* (*A mulher do gordo* – ca. 1939), Vera desiste de ir à Europa com Dennis para ficar com seu marido, Joe, em uma relação enfadonha, porém financeiramente estável. *The pink bedroom* (*O quarto rosa* – 1943) apresenta a Mulher acusando o Homem, seu amante, de não ser mais o mesmo homem de outrora, para ao final pedir que ele vá embora do local fartamente rosa onde se encontram. Ela, porém, já tem um novo amante à disposição. Como apresentado, em nenhuma delas é possível fazer qualquer aproximação às configurações históricas das três peças de *American blues* abordadas nesta subseção.

Em outras peças, alguns personagens têm suas vidas abastadas ameaçadas por crises financeiras, mas isso não representa necessariamente uma mudança drástica a ponto de igualar os personagens às condições de vida da classe trabalhadora afetada pela crise econômica. *Why do you smoke so much, Lily? (a short story in one act)* (*Por que você fuma tanto, Lily? (um conto em um ato)*) – 1935) apresenta Lily, uma intelectual sem rumo, e sua mãe, Sra. Yorke, uma viúva endividada, que vivem em St. Louis, no meio-oeste americano. Embora a derrocada financeira esteja próxima, elas ainda vivem em um apartamento elegante e Lily teve uma educação refinada que lhe permitiria conseguir emprego, ainda que para ganhar um

salário abaixo de seu padrão de vida costumeiro. Em *Summer at the lake* (*Verão no lago* – p. 1938) a Sra. Fenway é pressionada a voltar para a cidade com seu filho Donald porque o marido não está em condições de mantê-los na casa de campo. Donald, que está vivendo a crise da passagem para a vida adulta, não retorna para casa, ficando no lago. Embora em crise – a casa de campo será vendida, o filho terá que trabalhar e ela está separada do marido – não se trata de uma situação de penúria financeira, até porque o pai sugere que o filho arranje um emprego para se firmar, não porque precisa de seu auxílio. Ambas foram escritas no período da Depressão e figuram as consequências da crise sobre a classe média, que tem condições de se rearticular: Lily é estudada e Donald, não estivesse em crise, poderia realmente conseguir o emprego. Além disso, os dois são jovens e não têm responsabilidades além de sua própria sobrevivência.

Uma das questões que se faz presente nas peças em *American blues* é a associação de comportamentos a um estado mental depressivo, várias vezes sendo vulgarmente chamado de loucura. Williams escreveu outras peças em que algum tipo de grave desconhecimento ou descontrole emocional, mental ou sexual caracteriza os personagens principais da trama, levando-os ao suicídio, à internação ou ao isolamento social. Em *Auto-da-fé* (*a tragedy in one act*) (*Auto da fé (uma tragédia em um ato)* – 1938) Eloi, um homossexual autorreprimido que vive em Nova Orleans (Sul dos Estados Unidos) com a mãe, fala sobre a necessidade de purificar a cidade onde eles vivem. Ele se recusa a falar sobre sua homossexualidade e, ao final, se autopune incendiando sua casa consigo dentro por não aceitar sua identidade de gênero. *The purification* (*A purificação* – 1942) foi denominada por Williams como uma tragédia em um ato. É toda escrita em versos e sua forma remete à dramaturgia de García Lorca, como o uso de linguagem rítmica, ações ritualizadas, coro e música, além do forte apelo simbólico (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 213). A ação se passa no Sudoeste americano no final do século XIX, em um tribunal, no qual o Rancher (Fazendeiro)

é julgado pelo assassinato de Elena, sua esposa. Rosalio, irmão dela, revela ter mantido relações sexuais com a irmã e se mata. O Fazendeiro também se mata. *Portrait of a madonna* (p. 1940) apresenta a Srta. Lucretia Collins, uma mulher solteira e de meia-idade, que acredita estar grávida de um intruso imaginário, um homem pelo qual foi apaixonada no passado. Ela ainda se ilude que a mãe, falecida há anos, está viva. Um médico é chamado para levá-la ao sanatório. *In our profession* (*Na nossa profissão* – 1938) apresenta a atriz Anabelle, que se apaixona pelos homens tão logo os conhece e, desacreditada por eles, justifica sua forma de amar pouco convencional pelo fato de ser atriz e viver emoções de forma acelerada.

Os desconhecimentos ou descontroles emocionais desses personagens acabam ganhando centralidade no destino de cada um deles. Eloi se suicida porque não aceita sua homossexualidade. Rosalio e o Fazendeiro seguem o mesmo caminho como forma de penitência pelos atos de incesto e assassinato, respectivamente. A Srta. Lucretia vive presa a um passado que afeta seu presente a ponto de ela ter que ser internada em um sanatório. Por fim, Anabelle, de todos os personagens desse grupo o que tem o final menos trágico, afinal sofre em virtude de seu amor instantâneo não correspondido e da antissociabilidade que sua atitude provoca nos homens que a cercam. Ao contrário desses personagens, Moony, a Sra. Pociotti e Tia Rose não têm seus destinos determinados por problemas desse tipo. Embora Tia Rose se deixe levar pelo furacão, ela não o faz como forma de purgação por comportamentos dolosos ou crimes. Além disso, a configuração da Depressão não é expressiva nessas peças (em *The purification* nem poderia ser, afinal a ação se passa no século XIX).

Há duas peças que tratam das dificuldades trazidas pela doença ou pela velhice: *The big game* (*O Jogo* – p. 1937) e *The frosted glass coffin* (*O caixão congelado de vidro* – 1941). Em *The big game*, Dave é um paciente terminal internado sem plano de saúde em um hospital do Sul. Ele conhece Tony, jogador de futebol americano de família abastada, que logo

é liberado, e Walton, um veterano de guerra que não sobreviverá a uma cirurgia. *The frosted glass coffin* apresenta os idosos Um, Dois e Três, que vivem em um hotel barato em Miami e cujas conversas revelam a consciência sobre a aproximação da morte. Essas duas peças remetem diretamente a uma comparação com *The long stay*.... Tia Rose vive uma situação de completo abandono – vai ser expulsa e não conta com qualquer afeto – o que não acontece com os personagens de *The frosted*..., pois eles têm um local onde morar (o hotel) e o amparo, ainda que ténue, uns dos outros. Em *The big game*, há certamente uma representação de classes que opõe a situação de Dave, internado por caridade, com a de Tony, rapaz abastado e com futuro promissor. Enquanto Dave não tem qualquer possibilidade de alterar seu destino, pois é cardiopata, pobre e está com os dias contados, Tia Rose, mesmo octogenária, goza de boa saúde e toma as rédeas de seu destino decidindo a hora de sua morte.

Duas peças estão incluídas no grupo das 37 porque provavelmente foram escritas antes de 1948, embora não se tenha certeza absoluta. Segundo Moschovakis e Roessel (2005, p. 230-231), *The Palooka* (*O Palooka* ou *O Panaca*) deve ter sido escrita nos anos 1930 ou 1940 e *Escape* (*Fuga*) entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940. Em *The Palooka*, um boxeador veterano²⁴³ se prepara para uma luta enquanto dá conselhos para o boxeador novato Garoto. O veterano sai para lutar e o Garoto fica sabendo que ele é o famoso boxeador do passado Galveston Joe, que será derrotado naquela luta. *Escape* apresenta três presidiários negros jogando cartas em uma prisão do Sul enquanto acompanham a tentativa de fuga de Billy. O fugitivo é capturado e morto. Dois de seus colegas concluem que ele agora está livre. *The Palooka* representa as consequências vis do capitalismo sobre o mundo dos esportes, mas não tem correspondência intrínseca apenas com a Depressão Econômica. No caso de *Escape*, pode-se até inferir que os prisioneiros fossem da classe trabalhadora, mas os efeitos da

²⁴³ O nome do boxeador é The Palooka, tendo dois significados: a) ao personagem Joe Palooka, criado pelo cartunista Ham Fisher em 1921 cujo quadrinho fez longa carreira nos jornais norte-americanos; b) "An incompetent or easily defeated athlete, especially a prizefighter." (THE FREE DICTIONARY, 2012). Tradução: "Um atleta incompetente ou facilmente derrotado, especialmente um lutador".

Depressão sobre eles não estão figurados, sendo a crítica nessa peça voltada à segregação e perseguição racial.

Thank you, kind spirit (*Obrigada, bom espírito* – 1941), também critica esse tipo de discriminação. A peça se passa em Nova Orleans e narra o confronto entre a médium Mãe DuClos e seus opositores, padre Fatherlon e uma mulher. A mulher ofende Mãe Duclos chamando-a de *preta*²⁴⁴, alega que ela não passa de uma fraude e destrói seu santuário com a ajuda de algumas pessoas presentes à sessão. Uma menina, ao final, diz ter fé em Mãe Duclos, ressignificando, dessa forma, o título da peça: o bom espírito não é uma entidade ou alma, e sim uma criança que ainda não foi contaminada pelo preconceito social e pela discriminação racial. *Escape* e *Thank you...* são as únicas peças de Williams (entre as 37) com personagens centrais negros. Em ambas a representação da discriminação e segregação racial são elementos tão centrais quanto a representação do preconceito de classe, especialmente no que diz respeito à Mãe Duclos que, além de negra, é pobre, e enfrenta a ira da classe média católica da cidade sulista.

The magic tower (*A torre mágica* – 1936) e *At liberty* (*Em liberdade* – ca. 1939) são peças escritas ainda no período central da Depressão e que representam as agruras desse tempo histórico com personagens da classe trabalhadora. Em *The magic tower*, Linda, ex-atriz de *vaudeville* vive com seu marido Jim, artista plástico, em condições precárias, não pagam o aluguel, comem o que conseguem roubar da casa da proprietária do imóvel e Jim sequer tem dinheiro para pagar a condução e mostrar suas obras a um *marchand*. Decepcionada com a atitude de Jim ao se mostrar muito mais realista do que ela poderia supor, Linda aceita voltar a trabalhar como atriz e deixa o marido. A ação de *At liberty* se passa em Blue Mountain, Mississípi (a mesma cidade de *The long stay...*), e apresenta a personagem Bessie, uma atriz frustrada e doente de tuberculose que não consegue trabalho e se envolve com vários homens,

²⁴⁴ No original, a palavra usada é *nigger*, forma pejorativa de se referir aos negros.

e sua mãe, uma mulher realista que acha que a filha deveria se casar para levar uma vida decente. Há, porém, traços que distinguem essas peças daquelas que estão em *American blues*. Em *The magic tower*, Linda escapa da vida miserável que leva com o marido ao se juntar à companhia teatral, portanto, ela modifica positivamente sua situação inicial. Bessie, em *At liberty*, assemelha-se a Moony por ser uma sonhadora encurralada em mundo de privações. Seus sonhos, porém, se relacionam à fama e ao *glamour* que a profissão poderia lhe trazer. Linda e Bessie ainda são jovens e não têm responsabilidades sobre outras vidas, o que lhes permite uma margem de ação maior do que, por exemplo, Moony e a Sra. Poccianti.

Uma peça que apresenta um final diferente das outras, mesmo contextualizando a Depressão, é *27 wagons full of cotton (a Mississippi Delta comedy)* (*27 carros de algodão (uma comédia do delta do Mississípi)* – p. 1944), cuja ação se passa em uma pequena cidade do Sul (Blue Mountain, a mesma de *The long stay...*) na segunda metade da década de 1930 e remete diretamente ao contexto do New Deal, parodiando a política de boa vizinha do governo Roosevelt. Jake Meighan é arrendatário de terras e dono de um descaroçador de algodão. Ele incendeia o descaroçador de algodão de Silva Vicarro a fim de ficar com o serviço de descaroçar os 27 vagões (ou carros) de algodão. Jake leva Silva para casa, pede para a esposa Flora entreter o visitante, e vai cuidar do serviço que acabara de receber. Enquanto conversam, Silva confirma o que já sabe, isto é, que Jake incendiou sua máquina. Flora acaba se tornando a mercadoria da política da boa vizinhança para não haver denúncia. Jake incentiva o interesse sexual do rival por Flora, tornando-a uma espécie de compensação pelo prejuízo que ele causou com o incêndio. Flora, que tem uma relação infantilizada com Jake, percebe o vigor sexual e sádico de Vicarro (ele é bem mais jovem que o seu marido) e tem relações com Silva só aparentemente a contragosto. Ao final, portanto, está figurada a dinâmica dos interesses do New Deal no Sul.

Outras peças que representam o período da Depressão com personagens da classe trabalhadora, mas que foram escritas no período de 1940 a 1943 (fora do período central da crise econômica, portanto), são: *The long goodbye* (*O longo adeus* – 1940), *The lady of Larkspur lotion* (*A dama da loção antipiolho* – 1941), *This property is condemned* (*Esta propriedade está condenada* – p. 1941), *Hello from Bertha*, (*Lembranças de Bertha* – p. 1941), *The last of my solid gold watches* (*O último dos meus relógios de ouro maciço* – p. 1942) e *The strangest kind of romance (a lyric play in four scenes)* (*A mais estranha forma de amor (uma peça lírica em quatro cenas)* – p. 1943). Em *The long goodbye*, Joe, um jovem com pretensões literárias sérias, é obrigado a mudar do apartamento devido ao falecimento da mãe, que lhe deixara uma apólice de seguro. O fato de ele poder trabalhar com o amigo no Federal Writers's Project é, sem dúvida, uma figuração da Depressão Econômica²⁴⁵. Esse trabalho não lhe trará prazer literário, mas proverá algum dinheiro além do seguro. Sua situação financeira, dessa forma, não o aproxima dos personagens das três peças em *American blues*. Acresça-se a isso o fato de ele não ter responsabilidade sobre outros (a mãe morreu e a irmã vive longe).

Personagem central de *The lady of Larkspur lotion*, a Sra. Hardwicke-Moore é uma prostituta que vive em um pensão barata de Nova Orleans e se ilude dizendo à proprietária, Sra. Wire, que é dona de plantações de borracha. A proprietária, além de lhe cobrar sistematicamente o aluguel, satiriza as suas invenções e a apelida de “A dama da loção antipiolho”²⁴⁶. Na pensão, a Sra. Hardwicke-Moore conhece o Escritor, que estivera ouvindo a conversa entre ela e a Sra. Wire, o que pode ser de seu interesse para um romance ficcional. Ele também vive em precárias condições e é chamado de bêbado pela proprietária. Ao final, ele se apresenta como Anton Tchékhov. Embora ambos sofram as consequências de não

²⁴⁵ A esse propósito, ver subseção 1.1, ver também nota 4.

²⁴⁶ A loção que a Sra. Hardwicke-Moore usa, chamada Larkspur, é para o tratamento de *Pthirus pubis* (piolho púbico), mas ela afirma para a Sra. Wire que a loção serve para polir as unhas.

terem, na realidade, condições econômicas de se sustentarem, nenhum deles está plenamente lúcido e em posse de suas faculdades mentais, ambos se autoiludindo para sobreviver. Esse ponto os diferencia de Moony, da Sra. Pociotti e de Tia Rose, que não se refugiam completamente em um mundo imaginário, pois lidam com as questões prementes de sua sobrevivência²⁴⁷.

This property is condemned apresenta Willie, uma menina que mora em uma casa prestes a ruir em uma pequena cidade do Mississípi, conversando com Tom, um garoto que empina pipa. Willie revela que está seguindo os passos da falecida irmã, que se prostituía para os trabalhadores da estrada de ferro. Willie sobrevive de um trabalho degradante e com o qual lida com consciência parcial: ela atende os homens da estrada de ferro, reproduzindo a forma de sobrevivência de sua irmã, mas ainda brinca com sua boneca. Em *Hello from Bertha*, a prostituta Bertha, que vive em St. Louis, está muito doente e a dona do bordel pede que ela vá embora para um convento ou peça ajuda de seu amante Charlie, sobre o qual ela se resigna em lamentar o abandono. Antes de ser internada, ela pede a uma amiga que envie um postal a Charlie dizendo que Bertha manda lembranças com todo seu amor. Bertha, assim como Willie, sobrevive de um trabalho degradante. Além disso, não está em plena condição física de fazer qualquer plano, pois será levada ao hospital.

Em *The last of my solid gold watches*, Charlie Colton é um caixeiro-viajante que está hospedado em um hotel barato em uma cidade do Mississípi. Ele conversa com Harper, um vendedor novato, gabando-se de seus tempos de glória nos quais costumava ganhar relógios de ouro como premiação por suas altas vendas. Harper não se interessa pelo assunto e deixa o vendedor mais velho sozinho e relembando de seu passado. Charlie teve dias de glória, ganhou muitos relógios e agora vive de seu último, pois não é mais o mesmo vendedor de

²⁴⁷ Vale notar que essa peça não está incluída no grupo das que tratam de descontroles mentais (*Auto-da-fé*, *The purification*, *Portrait of a madonna* e *In our profession*) porque nela não há figuração das consequências negativas advindas deles, como suicídio, internação em sanatório e isolamento social.

outrora. Embora exista uma questão financeira premente, Charlie está muito abalado pelas mudanças que os novos tempos trazem, em que sua experiência não é reconhecida e seu lugar será ocupado por uma nova geração.

Em *The strangest...*, Musso é um jovem solitário que vive em uma pensão de uma cidade do meio-oeste americano. Descontente com seu trabalho na fábrica, apega-se demasiadamente a uma gata chamada Nitchivo e tem um caso com a proprietária da pensão só para poder manter o animal junto de si. Tempos depois, ele retorna à pensão à procura de Nitchivo, pois foi internado para tratamento mental depois que foi despedido da fábrica. Nessa peça, vale destacar dois pontos conflitantes com as características principais de *American blues*: a solidão de Musso aliada ao fato de ter perdido o emprego deixaram-no mentalmente abalado.

Por fim, apresentam-se duas peças em um ato que foram reescritas e se tornaram peças longas: *The pretty trap (a comedy in one-act)* (*A bela armadilha (uma comédia em um ato)* – p. 1944) e *Interior: panic* (*Interior: pânico* – 1946). *The pretty trap* é uma das precursoras (houve outras, mas não foram publicadas) de *The glass menagerie* e apresenta uma condensação de parte do enredo da peça longa: vivendo com os filhos Tom e Laura em St. Louis, Amanda Wingfield é a sulista que vive das lembranças de uma vida refinada. Ela pede ao filho para que apresente um amigo para a irmã. Tom leva Jim, com quem trabalha, mas Laura, muito tímida, deixa que a mãe faça o papel de anfitriã. Ao final, quando ficam a sós, Jim e Laura se entendem e saem para um passeio. Feliz com o desdobramento do encontro, Amanda diz para o filho que as mulheres são uma bela armadilha.

Interior: panic é a precursora de *A streetcar named desire* e apresenta condensação similar à da peça anteriormente citada. A ação se passa em Nova Orleans, na casa modesta de Grace e Jack. Blanche, irmã de Grace, chega para passar uma temporada. Blanche e Grace passaram a infância e adolescência em uma fazenda chamada Belle Reve, que foi

misteriosamente perdida tempos antes de sua chegada à casa da irmã. Blanche parece estar à beira de um ataque de nervos, situação agravada pela aparente rejeição de George, com quem estava saindo. O estado mental de Blanche se agrava: ela se torna obsessiva em relação à aparência e ouve vozes do passado. A irmã a confronta sobre a possibilidade de um desequilíbrio mental. Blanche confessa que para superar a perda de Belle Reve se entregou a estranhos e se envolveu com um aluno, o que lhe rendeu um convite forçado do diretor da escola onde lecionava para ficar afastada. Ao final, George aparece com flores e chocolates para Blanche. Tanto em *The pretty trap* como em *Interior: panic* há um tom otimista ao final, quase feliz para os personagens, bem diferente do que as peças longas lhes reservaram.

Tendo esses dados sido expostos, explica-se a hipótese da constituição das peças contextualizadas na Depressão em *American blues*. Há três diferentes fases etárias configuradas: juventude (Moony), meia-idade (Pocciotti) e velhice (Aunt Rose). Sobre isso, é interessante observar a progressão (proposital ou instintiva, não importa) da representação da degradação das condições de vida desses personagens. Moony é assalariado e pode manter a esposa e o filho com o que ganha, seu descontentamento está no fato de saber que não há perspectivas para sua vida além de “trabalhar, comer, beber, dormir com a mulher e pegar o salário no sábado”, como ele mesmo diz. A Sra. Pocciotti, embora manifeste que trabalha, vive em situação bem pior, sem condições de cuidar do marido doente e aceitando que a filha grávida receba visitas do pai da criança, um homem casado que contribui com mantimentos. Tia Rose compromete a sua estada na casa dos sobrinhos ao não assar devidamente uma refeição, o que os faz pensar que a sua capacidade de trabalho está afetada e que a tia poderá acarretar despesas médicas. Ela seria expulsa da casa dos sobrinhos para um asilo ou casa de parentes não fosse o fato de se deixar arrebatado pelo furacão, que para ela é providência divina.

Além disso, Moony, a Sra. Pociotti e Tia Rose têm plena consciência de suas ações e não se fecham em mundos ilusórios ao final das peças. Cada um deles toma suas decisões de acordo com as premências materiais que lhes são impostas. Ao contrário de outras peças anteriormente mencionadas em que as condições socioeconômicas afetam o estado psíquico ou há uma decorrência de complicações mentais e sexuais não relacionadas à questão socioeconômica. Nesses casos, o estado psíquico afetado/abalado tem centralidade sobre as ações dos personagens.

Os personagens das três peças contextualizadas na Depressão convivem com a família, ainda que algumas dessas relações sejam tênues. *The magic tower* e *At liberty* também mostram os personagens em convivência familiar. Porém, Linda deixa o marido para ter chances de sobreviver dignamente com o emprego no grupo teatral, e Bessie sonha com fama e glória na Broadway como uma forma de se libertar da opressão da vida economicamente regradada e sem graça da cidadezinha onde mora. Nenhuma das duas personagens, portanto, quer se manter junto a seus familiares, ao contrário de Moony, da Sra. Pociotti e de Tia Rose. Desses três, Moony é o único que concebe uma tentativa de fuga, não sem antes oferecer que a mulher e o filho sigam com ele. Diante da negativa dela, ele resolve ir sozinho, mas desiste porque seu senso de responsabilidade o impede de abandonar o filho e a mulher doente à mercê da sorte naqueles tempos difíceis.

As peças do período de 1940 a 1943 não apresentam personagens em convívio familiar. Eles estão ou moram em espaços de transição, como o apartamento sendo esvaziado em *The long goodbye*, quartos de pensão ou hotel onde as relações de amizade ou amor são tênues e provisórias como em *The lady...*, *The last...* e *The strangest...*, bordel no qual a presença não é mais quista pela proprietária como em *Hello from Bertha*, a rua e a casa em ruínas onde se vive em completo abandono como em *This property...* Tais espaços já revelam *a priori* a desagregação e a solidão às quais os personagens estão submetidos.

A *Nota do Editor* constante no início da coletânea afirma:

American blues traz cinco exemplos do trabalho do homem que deu ao nosso teatro *The glass menagerie* e *A streetcar named desire*. [...] Cada uma das peças, à sua própria maneira, não apenas lança luzes sobre um dos mais originais dramaturgos de nossos dias, mas igualmente oferece um desafio ao leitor e ao diretor, e uma chance de compartilhar uma parte da visão de vida do autor.²⁴⁸

Até o momento da publicação da coletânea, *The glass menagerie* e *A streetcar...* eram os grandes sucessos de Williams, ambos representando momentos históricos diferentes com enredos centrados em relações familiares. *The glass menagerie* apresenta as memórias de Tom Wingfield sobre a convivência familiar durante a Depressão, e *A streetcar...* se volta para a promessa de ascensão econômica após a II Guerra Mundial, promessa na qual Stanley acredita e em nome da qual luta contra Blanche. Essa é uma relação importante a ser estabelecida: o público de teatro conhecia essas duas por meio do assim chamado realismo psicológico²⁴⁹, ou seja, as questões historicamente representadas mais facilmente se tornam figuração de crises familiares quando o expressionismo e o *plastic theater*, composições fundamentais na forma das peças, são descartados. Argumenta-se, assim, que o ambiente familiar é o elemento comum nas peças longas mais facilmente reconhecível pelo público e que está devidamente contemplado nas três peças de *American blues* contextualizadas na Depressão.

7.2.2 AS “FANTASIAS”

De todas as 37 peças curtas escritas até a publicação da coletânea, apenas *The case...* e *Ten blocks...* foram chamadas de fantasias por Williams. O termo fantasia, por mais

²⁴⁸ “*American Blues* brings together five examples of the work of the man who has given our theater *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire*. [...] Each of these pieces, in its own fashion, not only throws light on the work of one of the most original dramatic writers of our day, but offers a challenge to reader and director alike, and a chance to share a part of the author’s vision of life.” (WILLIAMS, 1948, p. 3)

²⁴⁹ Esse aspecto já foi contextualizado na subseção 1.1, ver também notas 10 e 11.

interessante que seja por ter sido cunhado pelo próprio autor, pode ser enganoso. Afinal, *The case...* e *Ten blocks...* são peças completamente diferentes, como visto nas análises das seções 5 e 6. *The case...* representa a utopia dentro da coletânea, distinguindo-se das outras ao apresentar um final positivo, uma chance de fuga de um mundo opressor. *Ten blocks...* é notadamente uma peça de estações e até o momento da publicação era a única peça do autor a figurar a chamada política macartista que então surgia.

O procedimento nesta subseção é similar ao da anterior, isto é, apresentam-se sucintamente os aspectos constitutivos das outras peças do período que remetem a figurações históricas também presentes nas duas peças, com menções a personagens e ações, quando necessário. O agrupamento aqui utilizado também não parte de tipologia prévia, tendo sido criado a partir da necessidade de articulação nesta tese.

Duas peças do período representam a guerra, sendo que uma delas se aproxima mais a *The case...* pela discussão que apresenta sobre a II Guerra Mundial, a saber, *Mister Paradise* (*Mister Paradise* – p. 1939). Nessa peça, o Sr. Paradise é um poeta recluso que vive em Nova Orleans e recebe a visita de uma jovem interessada em promover seu trabalho literário. Ele recusa veementemente a oferta, pois o mundo mudou muito desde que ele escrevera aquele livro e prefere agora pólvora a poesia. A outra é *Me, Vashya* (*Eu, Vashya* – 1937), que não trata da representação da II Guerra Mundial, afinal foi escrita antes que essa tivesse início, mas discute o poder da indústria armamentista em geral. Tem como personagem central Vashya Shontine, dono de uma corporação armamentista que acaba sendo assassinado pela esposa por ter mandado o amante dela para a frente de batalha, onde é morto. Como se defende a ideia de que *The case...* é a utopia dentro da coletânea, nenhuma dessas duas peças contempla tal caráter utópico. O Sr. Paradise se recusa a interagir em um mundo no qual a pólvora tenha mais força que a poesia, tornando-se recluso, e Lady Shontine mata o marido por uma razão puramente pessoal. Ambos não veem seus mundos alterados – ele continuará

recluso e ela já perdeu o homem que amava – bem ao contrário de Dorothy, que se arrisca em uma travessia imprevisível simplesmente porque aprende a negar o mundo tal como ele lhe é imposto.

Ten blocks... reunia, além da representação histórica, algumas características presentes em peças curtas escritas pelo autor: a recriação de *personalidades* da história da literatura, as quais Williams acrescenta a recriação de *personagens da literatura*; a figuração da forma de agir e pensar das classes abastadas; a possibilidade de misturar situações históricas distintas sem necessariamente ligá-las por ações de personagens.

Das 37 peças escritas até a publicação da coletânea, apenas duas, além de *Ten blocks...*, apresentam recriações de personalidade literária. Em *Adam and Eve on a ferry* (*Adão e Eva em uma balsa* – 1939) e *I rise in flame, cried the Phoenix* (*a play in one act about D. H. Lawrence*) (*Eu me elevo em chamas, gritou a Fênix (uma peça em um ato sobre D. H. Lawrence)* – p. 1941), o romancista, poeta, contista, pintor e ensaísta D. H. Lawrence (1885-1930), cuja obra mais conhecida é o romance *Lady Chatterley's lover* (*O amante de lady Chatterley*), de 1928, e sua esposa Frieda se tornam personagens. Em *Adam and Eve...*, Lawrence e Frieda recebem a visita, em sua casa nos Alpes Marítimos, da jovem Ariadne, que vai procurar o aconselhamento dele sobre o amor, mas acabam conversando sobre guerra e o comportamento dos norte-americanos. Ao final, ela vai embora à procura de seu amor. A ação de *I rise in flame...* se passa na Riviera Francesa e tem os mesmos Lawrence e Frieda. Mesmo à beira da morte, ele recebe a visita de Bertha, uma admiradora que estivera na abertura da exposição dos quadros dele. Bertha conta que a recepção crítica não foi boa e ele responde que é o único capaz de entender seu próprio trabalho. Lawrence entra em estado de agonia e morre.

Uma peça cujo enredo inclui outra figura literária é *Lord Byron's love letter* (*A carta de amor de Lord Byron* – 1941), cuja ação se passa na Nova Orleans do final do século XIX e

na qual neta e avó atraem turistas interessados em ver uma carta de amor que a avó recebera do poeta Lord Byron (1788-1824). Um dos visitantes se afasta do grupo e a esposa dele sai à sua procura, não ouvindo o pedido de contribuição financeira solicitado por avó e neta. A avó reclama porque a neta deixou a carta que o seu avô enviara (e não o poeta) cair. Embora Lord Byron seja apenas citado e não presentificado como personagem como acontece com Lawrence nas duas peças anteriormente citadas, é interessante notar que Williams transformou Byron em personagem em *Camino Real. Ten blocks...* não tem personas literárias, apenas personagens da literatura e uma persona histórica (Casanova).

Essas três peças não podem ser consideradas fantasias (se for usado o termo cunhado por Williams) ou, em outras palavras, elas não apresentam o mesmo grau de desprendimento do realismo que há em *The case...* e *Ten blocks...*. Além disso, nenhuma delas figura a II Guerra ou as raízes do macartismo.

Tanto em *The case...* como em *Ten blocks...* é desvelado o pensamento de personagens de classe média e da elite, respectivamente. Williams tratou desse desvelamento em diversas outras peças, como visto anteriormente. A questão é que para a coletânea essa representação é feita tendo como base narrativas completamente fantásticas. Em *The case...*, tudo o que cerca Dorothy repele o realismo, a começar pelo canário que a acompanha em seu interrogatório, a função do Jovem em promover uma empresa cuja linha de produtos é metafórica, simbólica (algo possível só no contexto da fantasia) e, ao final, Dorothy escapar para um mundo novo apenas rumando em direção à estrada indicada pelo Jovem. Em *Ten blocks...*, diferentes tempos se misturam à reinvenção de personagens literários e de uma figura histórica. A representação do pensamento capitalista não está no desejo por bens de consumo ou similares, pois na praça do Caminho Real a sobrevivência é o bem (simbólico e ao mesmo tempo real) mais valioso e, por isso mesmo, o mais valorizado por todos os que nela estão, sejam pobres ou ricos.

Assim, conclui-se que *The case...* e *Ten blocks...* são as obras mais claramente opostas às peças contextualizadas na Depressão, pois: não lidam com núcleos familiares; por serem “fantasias”, na acepção genérica do termo, não podem ser confundidas com peças de realismo psicológico; figuram momentos históricos diferentes. *Ten blocks...*, além desses elementos, é uma peça de estações que mistura tempos e extrai da literatura e da história personas e personagens reunindo-os a seres puramente ficcionais. Se há uma informação que deve ser levada em consideração na *Nota do Editor* é a que diz respeito à originalidade da obra do autor. Isto porque, sempre é bom lembrar, Williams seria considerado pela academia suíça, anos mais tarde, um autor cuja obra não apresentava nada de novo em dramaturgia. A *Nota do Editor*, portanto, já trazia à tona algo que era nítido mesmo em suas peças curtas e que foi desprezado por décadas.

7.3 O SUL COMO MATÉRIA REPRESENTADA

Para finalizar esta seção, é preciso ainda discutir brevemente a região Sul dos Estados Unidos como matéria representada nas peças. Em *American blues*, o Sul está figurado em três peças: em *The long stay...* a ação se passa em uma pequena cidade dessa região; em *The case...*, Dorothy rumo para o Sul a fim de encontrar novas experiências e possibilidades; e Kilroy, em *Ten blocks...*, é do Sul. Não cabe aqui recapitular as representações nessas peças, mas sim apontar para o que é possível extrair da representação do Sul nas peças em um ato que foram apresentadas nesta seção.

Williams foi um dramaturgo do Sul, não apenas porque nasceu e viveu lá muitos anos de sua vida, mas principalmente porque enxergou naquela região do país o lugar no qual as tensões econômicas e a desigualdade social se faziam mais presentes e evidentes. O Sul é a região mais afetada por tragédias naturais, especialmente furacões, como o Katrina que, em

2008, causou mais de 1.800 mortes e deixou patente a fragilidade do serviço público de proteção ao cidadão na região. Se tragédias naturais não podem ser controladas – embora seja possível diminuir seus riscos – a tragédia que mais tem afetado o Sul é a econômica. Como visto durante o desenvolvimento da tese, o Sul permaneceu mais agrário, o que fez com que fosse desfavorecido em relação ao Norte, que se industrializou primeiro e de forma muito mais dinâmica.

Vale acrescentar que as raízes dessas tensões econômicas datam do século anterior, quando o Sul, completamente escravocata, entrou em guerra contra o Norte para defender o direito à posse de escravos. Derrotados, os estados do Sul passaram a ser controlados pela esfera federal e os escravos foram maciçamente libertados, o que não significou o nascedouro de um período de prosperidade, pois a exploração racial continuou por meio de contratos de trabalho que beneficiavam os fazendeiros brancos. As ações governamentais do período conhecido como Reconstrução (1863-1877) permitiram que os negros obtivessem alguns direitos civis, mas não puderam, por exemplo, participar da corrida ao Oeste, na qual porções de terra eram dadas pelo governo a brancos que quisessem cultivá-las. Assim, a Reconstrução foi um alento, mas não sanou os problemas sociais de negros e de brancos pobres, que tinham apenas alguns direitos a mais que os negros, mas viviam sob as mesmas condições de exploração. Não é sem razão que o *blues* tenha nascido das vozes desses negros do Sul (FERNANDES; MORAIS, 2007, p. 137-148).

Por isso o Sul é tão presente na obra de Tennessee Williams. A representação do barateamento da vida das pessoas do Sul, para usar as palavras de Carson McCullers (subseção 4.3), é constatável nos exemplos a seguir, com os quais se encerra esta seção: em *Escape* e *Thank you, kind spirit*, nas quais negros são perseguidos física e moralmente por brancos que se julgam em posições sociais ou econômicas superiores; em *The lady of Larkspur lotion*, na qual a prostituta é maltratada pela dona do hotel e encontra refúgio na

ilusão de ser proprietária de plantações no Brasil; Willie, em *This property is condemned* não tem a menor perspectiva de futuro, pois já na adolescência deve lidar com a exploração de sua pobreza sem contar com a proteção e o amparo do Estado.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A coletânea *American blues* é um dos trabalhos dramaturgicos mais contundentes da obra de Tennessee Williams. O fato de não ter havido uma trajetória de encenações e publicações a respeito dela, aliado à canonização de peças longas de uma suposta fase áurea por parte da crítica e de especialistas ao longo das décadas, sem dúvida ocasionou uma espécie de quase esquecimento. A coletânea, desde então, tem sido mais mencionada do que analisada, tendo se transformado em referência para se falar dos anos de juvenília e do prêmio do Group Theatre, nada muito além disso.

O valor dessas peças é inegável por figurar os efeitos da Depressão Econômica, do *American way of life*, da II Guerra Mundial e do nascedouro do macartismo no contexto da sociedade norte-americana. O autor lança mão de recursos variados para criar tais representações e, a cada página da coletânea, desafia a forma dramática convencional.

As peças não são meros produtos de uma fase juvenil ou descompromissada, ao contrário, elas mostram o olhar atento do dramaturgo aos efeitos de ideologias e de políticas socioeconômicas, principalmente sobre a classe trabalhadora norte-americana, assim como sobre os românticos indômitos que (re)aprendem a evocar o sonho como forma de resistência.

Ainda a respeito da chamada fase juvenil, é bom lembrar que peças como *The pretty trap* e *Interior: panic*, mesmo com seus finais quase felizes, acabam recebendo muito mais atenção de estudiosos porque são versões condensadas de peças longas canônicas (respectivamente, *The glass menagerie* e *A streetcar named desire*). Isto implica dizer que as peças curtas, especialmente aquelas das décadas de 1930 e 1940, com poucas exceções (mais notadamente *27 wagons...* e *This property...*), geram interesse apenas na medida em que algum traço as una com as peças longas ou roteiros, como é o caso das associações que ligam

Moony a Tom Wingfield e Stanley Kowalski, Jane a Amanda Wingfield, Baby Doll e Tia Rose a *Baby Doll*, Dorothy a Lady Torrence. *Ten blocks...* que pode, *grosso modo*, ser considerada uma versão condensada de *Camino Real*, tem despertado um pouco mais de interesse à medida que essa peça longa vai sendo revisitada em encenações e estudos críticos, mas em geral ainda é entendida como um impulso juvenil.

Williams aliou um olhar certeiro sobre a sociedade em que vivia a inovações dramáticas. O tempo narrativo, por exemplo, que nas quatro primeiras peças é resultado do decorrer das ações, ganha em *Ten blocks...* a expressividade da divisão em blocos, tornando-a uma peça de estações inserida em uma moldura trágica, na qual se completa um período curto que, como na forma inventada pelos gregos, é o tempo exato para que determinações superiores (divinas para os gregos e econômicas para Williams) possam ser executadas.

O tempo histórico ao qual as narrativas remetem e seus efeitos sobre a classe trabalhadora evidenciam uma dramaturgia atenta: homens e mulheres de diferentes idades são afetados por problemas sociais, políticos e econômicos. O modo como as personagens lidam com os efeitos desses problemas invariavelmente remete à situação típica da peça em um ato, na qual não há mudança possível, muito menos redenção, mas apenas constatação de que tudo fica no mesmo lugar, tal qual se observa nas peças contextualizadas na Depressão.

Na mesma linha, a II Guerra Mundial, por sua vez, não causa inicialmente o menor impacto em Dorothy, assim como não produz impacção na sociedade norte-americana, especialmente a de classe média, mais preocupada com os níveis de consumo e ascensão social. O capitalismo que, nos anos do pós-guerra, consagrou os Estados Unidos como a nação mais rica e poderosa do mundo, estava em risco por causa da chamada ameaça vermelha. As raízes políticas e ideológicas do que viria a ser o macartismo se tornaram matéria representada, alegorizando o *modus operandi* de um período policialesco, que atentou gravemente contra as liberdades civis.

Os espaços escolhidos pelo autor variam, em *American blues*, do mais convencionalmente dramático, como a cozinha em *Moony's kid...* e *The dark room*, passando por outros em que algum elemento quebra essa convencionalidade, como o furacão em *The long stay...* e o canário em *The case...*, até rompê-la totalmente no Caminho Real, em que a *plaza* abriga seres ficcionais de tempos diversos. Não só em relação ao espaço, mas a ele também, o uso de símbolos, paródias e alegorias demarca o quanto o autor via nos recursos expressionistas e no *plastic theater*, termo que ele mesmo cunhou, formas concretas de manifestar sua crítica à sociedade.

É sabido que o autor praticou bem pouco durante sua carreira a forma da peça bem feita, cujas características primordiais são a unidade de ação, a curva de tensão ascendente e os diálogos intersubjetivos. *Cat on a hot tin roof* é a sua obra mais conhecida que contempla essa forma. Todavia, no que concerne aos diálogos, as peças em *American blues* representam um grande avanço na obra do autor, pois expressam modos de pensar marcadamente delineados por questões sócio-históricas, isto é, não está em jogo o que o indivíduo, agente de seu destino, quer decidir ou fazer, mas sim o que ele pode fazer dadas as condições em que vive. Isso fica patente na incomunicabilidade entre Moony e Jane, que conversam o tempo todo quase sem real interação; na estratégia de omissão de informações da Sra. Poccianti, a fim de evitar mais uma desagregação familiar; na histeria das falas de Baby Doll e Archie Lee, cuja fértil imaginação produz a fúria expulsória contra a tia; no jogo de avanço e retração entre o Jovem e Dorothy; e, por fim, nas falas que revelam alienação histórica e possibilidade de ações românticas em meio a uma alegoria da devastação política.

No que diz respeito aos personagens, Williams criou alguns que povoam a imaginação de amantes do teatro e cinéfilos, como Blanche Dubois e Stanley Kowalski (*A streetcar named desire*), Amanda, Tom e Laura Wingfield (*The glass menagerie*), Catherine e Violet Venable (*Suddenly last summer*) e Baby Doll (*Baby Doll*), só para citar os canônicos. As peças

curtas também estão povoadas de personagens cuja composição é rica e reveladora como pôde ser observado nas análises aqui apresentadas. Não são versões prematuras, rascunhos, protótipos ou qualquer outro nome que se lhes queira dar. *Ten blocks...*, em especial, reafirma o rompimento com a dramatização convencional ao recriar personagens consagrados da literatura.

Outro ponto interessante a ser retomado é a menção a estados mentais depressivos. O que os personagens vulgarmente chamam de loucura é, na verdade, a forma como alguns personagens simplesmente reagem à situação na qual estão encurralados: Moony é chamado de louco por Jane, pois quer abandonar a fábrica e se entregar a um trabalho que lhe dê prazer, e suas falas deixam entrever que na fábrica ele é visto de forma similar; Tia Rose é assim também chamada porque ri de suas lembranças.

O Sul também tem forte presença na dramaturgia do autor. O furacão Katrina, que devastou Nova Orleans em 2005, é um exemplo razoavelmente recente da fragilidade dessa região do país que, por ser mais pobre, torna-se mais sujeita aos reveses da natureza e da economia. Em 2008, o país sofreu a mais grave crise econômica desde a Depressão Econômica dos anos 1930, cujos efeitos são similares e ainda perduram: aumento da taxa de desemprego, diminuição da renda mesmo para os que se encontram empregados, aumento do número de albergados e de pessoas que precisam, de diversas formas, do apoio do Estado (e recebem pouco, é bom lembrar), entre tantas outras consequências. Por outro lado, o Sul legou ao país, e depois à humanidade, o *blues*, uma espécie de retribuição irônica como forma da resistência aos abusos da elite econômica e de grande parte da população branca norte-americana²⁵⁰.

²⁵⁰ Descarta-se, assim, o entendimento da corrente que enxerga no gênero musical a expressão de melancolia e de problemas afetivos na esfera individual. A respeito da importância desse gênero na figuração da percepção crítica do trabalhador negro explorado vale checar a tese de Gerson Vieira Camelo (2010, dados completos nas *Referências bibliográficas*), na qual o autor analisa algumas peças de Amiri Baraka (LeRoi Jones) e destaca a importância do *blues* e do *jazz* como matéria representada.

O *blues* está representado na coletânea por meio das pequenas tragédias pessoais dos personagens, que nada mais são do que experiências quase idênticas que se multiplicaram aos milhões no espectro social. O vigor dessa dramaturgia reside justamente no fato de que, ao adentrá-la, as condições sócio-históricas ficam tão evidentes que já não é possível aceitar as narrativas em seus espaços delimitados e com seus personagens presentificados. Toda a dinâmica social passa a fazer parte dela.

As peças em *American blues* são um grande exemplo da dramaturgia inovadora e socialmente contundente criada por Tennessee Williams. Lentamente, os estudos críticos têm se ampliado e olhado de forma mais criteriosa para as peças curtas do autor (como pretendeu fazer esta tese), assim como os encenadores têm percebido que por meio do conteúdo histórico representado elas lançam luzes sobre a sociedade norte-americana de outrora – e por vezes sobre a atual –, mesmo passadas mais de seis décadas de sua publicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. On the social situation of music. In: _____. **Essays on music**. Selection, Introduction and Commentaries by Richard Leppert. Translated by Susan H. Gillespie. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. p. 391-436.

AMERICAN MEADOWS. Verbete sobre: The wild roses. Disponível em: <<http://www.americanmeadows.com/the-wild-roses>>. Acesso em: 01 Aug. 2012.

BALAKIAN, Jan. Camino Real: Williams' allegory about the fifties. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.). **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997. p. 67-94.

BETTI, Maria Sílvia. Alegoria política e representação em *Camino Real*, de Tennessee Williams. In: CHAIA, Miguel (Org.). **Arte e política**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br>>. Acesso em 31 jul. 2012.

BIGSBY, C. W. E. Tennessee Williams: the theatricalizing self. In: _____. **Modern American drama**, 1945-1990. Cambridge, UK; New York, 2000. p. 32-71.

BLUM, George P. The development of fascism in Europe. In: _____. **The rise of fascism in Europe**. Westport, CT: Greenwood Press, 1998. p. 3-19.

BOWMAN, Wayne D. Music as social and political force. In: _____. **Philosophical perspectives on music**. New York: Oxford University Press, 1998. p. 304-355.

BOY SCOUTS OF AMERICA. *Website* da organização dos escoteiros mirins dos Estados Unidos. Disponível em: <<http://www.scouting.org/Visitor.aspx>>. Acesso em: 06 Sept. 2012.

BRAY, Robert. **A streetcar named Interior: panic**. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2007/01bray.htm>>. Acesso em: 12 Dec. 2011.

CAHIGHWAYS. *Website* da California Highways. Mantido por Daniel P. Faigin. Disponível em: <<http://www.cahighways.org/elcamino.htm>>. Acesso em: 28 Jan. 2011.

CAMPOS, René A. The poetics of the bolero in the novels of Manuel Puig. **World Literature Today**, v. 65, n. 4, p. 637-642, (Autumn) 1991.

CLURMAN, Harold. **The fervent years**. New York: Harcourt Brace and Jovanovich, 1975. 329p.

COGGIOLA, Osvaldo. **As grandes depressões (1837-1896 e 1929-1939):** fundamentos econômicos, consequências geopolíticas e lições para o presente. São Paulo: Alameda, 2009. 212p.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho.** São Paulo: Nankin Editorial, 2001. 175p.

DAUGHTERS OF THE AMERICAN REVOLUTION. *Website* administrado e mantido pela National Society Daughters of the American Revolution. Disponível em: <<http://www.dar.org>>. Acesso em: 07 Feb. 2009.

DECA, Grit. **The sexual question in Proust.** Dissertação de Mestrado apresentada à University of Antwerp. Belgium. 2001. Disponível em: <http://www.geocities.ws/proust_gay/characters.html>. Acesso em: 03 Oct. 2011.

DONALDSON, Gary (Ed.). Postwar political trends. In: _____. **Modern America:** a documentary history of the nation since 1945. New York: M. E. Sharpe, Inc., 2007. p. 24-44.

DRUGS lined to death of Tennessee Williams. The New York Times, 14 Aug. 1983. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-drugs.html>>. Acesso em: 20 Nov. 2012.

EAGLETON, Terry. Chapter four. In: _____. **Why Marx was right.** New Haven; London: Yale University Press, 2011. p. 64-106.

EH.net. *Website* da Economic History Association. Disponível em: <<http://eh.net/encyclopedia/article/whaples.work.hours.us>>. Acesso em: 12 Aug. 2010.

EHOW. Verbete sobre petúnias. Disponível em: <http://www.ehow.com/about_5348992_meaning-petunias.html>. Acesso em: 7 Aug. 2012.

ELLIOT, T. S. **Murder in the cathedral.** New York: Harcourt Brace, 1935. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/6325322/murder-in-the-cathedral>>. Acesso em: 7 July 2012.

ELLISON, Ralph. Richard Wright's blues. **The Antioch Review**, v. 50, p. 61, Spring 1992. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/1G1-204075980/richard-wright-s-blues>>. Acesso em: 20 Nov. 2012.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Verbetes sobre Poor Richard; Giacomo Casanova. Disponível em: <<http://www.britannica.com>>. Acesso em: 18 Sept. 2012.

FAIRCHILD, Hoxie N. Definition of Romanticism. In: GLECKNER, Robert F; ENSCOE, Gerald E. **Romanticism:** points of view. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1962. p. 97-104. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/10194476/romanticism-points-of-view>>. Acesso em: 16 Nov. 2012.

FALK, Signi Lenea. **Tennessee Williams.** New York: 1961. 224p.

FARIELLO, Griffin. **Red Scare: memories of the American inquisition – an oral history**. New York: W. W. Norton, 1995. (Prefácio). Disponível em: <<http://www.questia.com/read/104398061>>. Acesso em: 7 July 2012.

FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius. Os EUA no século XIX. 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. p. 99-171.

FLORES, Fulvio Torres. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: *The Children's Hour* e *The Little Foxes***, de Lillian Hellman. 2008. 289f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FREUD, Sigmund. Sobre os Sonhos. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume 5. Rio de Janeiro: Imago, Rio de Janeiro, 1996.

FRIED, Albert. **McCarthyism: The great American red scare – a documentary history**. New York: Oxford University Press, 1997. Disponível em: <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=54810194>>. Acesso em: 23 July 2011.

GILDERBLOOM, John Ingram; LAYMAN, Richard. Renewing and remaking New Orleans. In: GILDERBLOOM, John Ingram. **Invisible city: poverty, housing, and new urbanism**. Austin, TX: University of Texas, 2008. p. 144-158. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/118361626/invisible-city-poverty-housing-and-new-urbanism>>. Acesso em: 19 Dec. 2011.

GILLESPIE, Michael Patrick. The force of conformity plays of the early nineties. In: _____. **Oscar Wilde and the poetics of ambiguity**. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1996. p. 75-99. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/54416824/oscar-wilde-and-the-poetics-of-ambiguity>>. Acesso em: 3 Mar. 2012.

GINDT, Dirk. Tennessee Williams and the Swedish Academy: why he never won the Nobel prize. In: KAPLAN, David. (Org.). **Tenn at one hundred: the reputation of Tennessee Williams**. East Brunswick, NJ: Hansen Publishing Group, LLC, 2011. p. 150-167.

GRUNDMANN, Herman F. Adult assistance programs under the Social Security Act. **Social Security Bulletin**, v. 48, n. 10, p. 12, October 1985. Disponível em: <<http://www.ssa.gov/policy/docs/ssb/v48n10/v48n10p10.pdf>>. Acesso em: 10 June 2012.

GUARE, John. **The war against the kitchen sink**. Lyme, NH: Smith & Kraus, 1996. 192p.

HALE, Allean. Early Williams: the making of a playwright. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.) **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997. p. 11-28.

HALE, Allean. Tom Williams, proletarian playwright. **The Tennessee Williams Annual Review**, Premier Issue, p. 14-22, 1998. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/1998/2hale.pdf>>. Acesso em: 17 May 2009.

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. **Critical companion to Tennessee Williams**: the essential reference to his life and work. New York: Facts on File, Inc., 2005. 436p.

HELEN HAYES. Verbete sobre a atriz Helen Hayes no site do Public Broadcasting Service. Disponível em: <<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/helen-hayes/about-helen-hayes/627/>>. Acesso em: 14 Oct. 2011.

HERBERG, William. **Protestant, Catholic, Jew**: an essay in American religious sociology. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 309p.

HIKING with Green Bar Bill. **Boy's life**, v. XXX, n. 2, February 1940. Disponível em: <<http://boyslife.org/wayback/#issue=AjJ720vFQg4C&pg=22>>. Acesso em 06 Sep. 2012.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX – 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 598p.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/dicionarios>>. Acesso em: 11 abr. 2009.

ILARI, Mayumi Denise Senoi. **27 wagons full of cotton, Baby Doll e Tiger Tail**: recriações da história social norte-americana no teatro de Tennessee Williams. 2000. 168f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2000.

JACKSON, Esther M. Tennessee Williams. In: DOWNER, Alan S. (Ed.). **O teatro norte-americano de hoje**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 87-98.

JOHANNSEN, Robert W. The meaning of Manifest Destiny. In: HAYNES, Sam W.; MORRIS, Christopher (Ed.). **Manifest Destiny and empire**: American antebellum expansionism. College Station, TX: Texas A&M University Press, 1997. p. 7-20. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/89139430/manifest-destiny-and-empire-american-antebellum-expansionism>>. Acesso em 16 Nov. 2012.

KAPLAN, David (Org.). **Tenn at one hundred**: the reputation of Tennessee Williams. East Brunswick, NJ: Hansen Publishing Group, 2011. 328p.

KARNAL, Leandro. A formação da nação. 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. p. 23-97.

KELLY, Robert J. **Encyclopedia of organized crime in the United States**: from Capone's Chicago to the new urban underworld. Westport, CT: Greenwood Press, 2000. 396p.

Disponível em: <<http://www.questia.com/read/25992882/encyclopedia-of-organized-crime-in-the-united-states-from>>. Acesso em: 15 Feb. 2012.

KENAN, Scott. Finally: the truth about Tennessee Williams' death, and the disposal of his will and its codicil. Disponível em: <<http://scottkenan.blogspot.com.br/2011/05/finally-truth-about-tennessee-williams.html>>. Acesso em: 17 Nov. 2012.

KOZLENKO, William. **American scenes**. New York: Van Rees Press, 1941. 269p.

KRAMER, Richard E. **"The sculptural drama"**: Tennessee William's plastic theater. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2002/3kramer.htm>>. Acesso em 04 June 2012.

KYVIG, David E. **Daily life in the United States, 1920-1940**: how Americans lived through the roaring twenties and the Great Depression. Chicago: Ivan R. Dee, 2004. 330p.

LA MORT DANS L'ART. *Website* sobre a representação da morte na arte. Disponível em: <<http://www.lamortdanslart.com/danse/dance.htm>>. Acesso em: 01 juin. 2012.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 157-158.

LENHART, Lenna. **The case of the crushed petunias and The gnädiges Fräulein: a production book**. 1969. 182p. Master's Thesis. Kansas State University. Department of Speech. Manhattan, Kansas, 1969.

LESTER, Neal A. American Blues. In: KOLIN, Philip C. **Tennessee Williams**: a guide to research and performance. Westport, CT: Greenwood Press, 1998, p. 13-21. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/27212916/tennessee-williams-a-guide-to-research-and-performance>>. Acesso em: 7 June 2009.

LEWIN, Gordon. The undocumented. In: INGHAM, Richard. **The Cambridge companion to the saxophone**. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 1998. 226p.

LONDRÉ, Felicia Hardison. **Tennessee Williams**. 3. ed. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979. 213p.

MANCING, Howard. **The Cervantes encyclopedia**. Vol. 2 L-Z. Westport, CT : Greenwood Press, 2004. p. 417-450. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/106986586/the-cervantes-encyclopedia-vol-2-l-z>>. Acesso em: 18 Nov. 2012.

MASON, Hamilton. **French theatre in New York**: a list of plays, 1899-1939. New York: Columbia University Press, 1940. p. 1-42. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/100623876/french-theatre-in-new-york-a-list-of-plays-1899-1939>>. Acesso em: 19 Nov. 2012.

MCCULLERS, Carson. The Russian writes and Souther literature. In: _____. **The mortgaged heart**. New York: First Mariner Book, 2005. p. 252-258.

MERRIAM-WEBSTER Dictionary. Dicionário eletrônico. Disponível em: <www.m-w.com>. Acesso em: 29 Aug. 2012.

MINK, Gwendolyn. Maternalism in the New Deal welfare state – Women's dependency, racial inequality and the icon of welfare motherhood. In: _____. **The wages of motherhood: inequality in the welfare state, 1917-1942**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995, p. 123-150. Disponível em: <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=103738719>>. Acesso em: 12 Aug. 2011.

MITCHELL, Tom. Tennessee Williams and the Mummies of St. Louis: the birth of a playwright. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=94>>. Acesso em: 5 July 2011.

MOSCHOVAKIS, Nicholas; ROESSEL, David (Ed.). **Mister Paradise and other one-act plays by Tennessee Williams**. New York: New Directions Publishing, 2005. 245p.

MOSCHOVAKIS, Nick (Nicholas). Tennessee Williams's American Blues: from the early manuscripts through *Menagerie*. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 7, 2005. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2005/02moschovakis.htm>>. Acesso em: 17 July 2009.

MURPHY, Brenda. Toward a map for the Camino Real: Tennessee Williams's cultural imaginary. **Southern Quarterly**, v. 48, issue 4, Summer 2011. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/1P3-2454457301/toward-a-map-for-the-camino-real-tennessee-williams-s>>. Acesso em: 30 Dec. 2011.

OAKLEY, Gilles. **The devil's music: a history of the blues**. New York: Da Capo Press, 1997. 311p.

PALLER, Michael. The worst play by the best playwright. In: KAPLAN, David. **Tenn at one hundred: the reputation of Tennessee Williams**. East Brunswick, NJ: Hansen Publishing Group, LLC, 2011. p. 95-117.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A educação escritural ou o outro Flaubert. In: _____. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 67-83.

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. p. 173-275.

REYNOLDS, William Joseph. Helen Hayes: the extraordinary life of an extraordinary actress. Disponível em: <<http://nyack.patch.com/articles/helen-hayes-the-extraordinary-life-of-an-extraordinary-actress>>. Acesso em: 12 Apr. 2012.

ROBINSON, Marc. Tennessee Williams. In: _____. **The other American drama**. New York: Cambridge University Press, 1994. p. 29-59.

ROCHA ETERNA. Letra do hino religioso *Rock of ages* vertida para o português. Disponível em: <<http://harpadigital.jimdo.com/%C3%ADndice/047-rocha-eterna/>>. Acesso em: 20 out. 2011.

ROCK OF AGES, Cleft for Me. Letra do hino religioso *Rock of ages*. Disponível em: <<http://www.hymnsite.com/lyrics/umh361.sht>>. Acesso em: 20 Oct. 2011.

ROESSEL, David; MOSCHOVAKIS, Nicholas. Explanatory notes and publication history. In: WILLIAMS, Tennessee. **The collected poems of Tennessee Williams**. New York: New Directions, 2002. p. 219-305.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 176p.

ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.) **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997. 277p.

RUSSIA: Black Pope. **Time Magazine**, 2 Aug. 1926. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,722192,00.html>>. Acesso em: 27 July 2012.

SADDIK, Annette. Too grotesque and too funny for laughter: publishing the late Tennessee Williams. In: KAPLAN, David (Org.). **Tenn at one hundred: the reputation of Tennessee Williams**. East Brunswick, NJ: Hansen Publishing Group, 2011. p. 260-279.

SICKELS, Robert C. **The 1940s**. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2004. p. 113.

SIGHTED SUB...SANK SAME. **Boy's life**, v. XXXII, n. 8, August, 1942, p. 26. Disponível em: <<http://boyslife.org/wayback/#issue=8tgI44u7DVQC&pg=26>>. Acesso em: 06 Sept. 2012.

STORM PREDICTION CENTER. The 25 deadliest U.S. tornadoes. Disponível em: <<http://www.spc.noaa.gov/faq/tornado/killers.html>>. Acesso em: 20 June 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 185p.

TABB, William K. The postwar economic order and global state economic governance institutions. In: _____. **Economic governance in the age of globalization**. New York: Columbia University Press, 2004. p. 102-140. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/119499948>>. Acesso em: 05 Aug. 2012.

TENNESSEE WILLIAMS'S death myth. Disponível em: <http://www.nypost.com/p/pagesix/tennessee_death_myth_OjzkpyFjmyFnwEmBXQVSKK>. Acesso em: 15 Nov. 2012.

TENNESSEE WILLIAMS: *Orpheus of the American stage*. Direção: Merrill Brockway. Produção: Merrill Brockway; Susan Lacy; Catherine Tatge. Entrevistados: Gore Vidal; Maria St. Just; Maureen Stapleton; Edward Albee. Roteiro: Brooks Haxton. (S.l.) International Cultural Programming Inc.; WNET Channel 13 New York, Série American Masters, 1994. 1 DVD (97 min.), son. col.

THE CLASSIC Petunia. **Manila Bulletin**, April 13, 2011. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/1G1-253954679>>. Acesso em: 25 July 2012.

THE COLUMBIA Encyclopedia. Verbete sobre Helen Hayes. 6th ed. (Columbia University Press, 2012). Disponível em: <<http://www.questia.com/read/1E1-Hayes-He/hayes-helen>>. Acesso em: 15 June 2011.

_____. Verbete “Rose”. 6th ed. (Columbia University Press, 2012). Disponível em: <<http://www.questia.com/read/1E1-rose>>. Acesso em: 15 Feb. 2012.

THE EARLY PLAYS of Tennessee Williams panel. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2005/08panel.htm#>>. Acesso em: 03 Mar. 2011.

THE FREE DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com>>. Acesso em: 21 Nov. 2009.

U. S. CENSUS BUREAU. Site de pesquisas demográficas e populacionais sobre os Estados Unidos. Disponível em: <<http://factfinder2.census.gov/faces/nav/jsf/pages/index.xhtml>>. Acesso em: 10 Sept. 2012.

VANNATTA, Dennis. **Tennessee Williams: a study of the short fiction**. Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1988. 142p.

VIDAL, Gore. Some memories of the Glorious Bird and an earlier self. In: _____. **United States: essays 1952-1992**. New Yor: Random House, Inc., 1993.

WEST, James E. Strong for America. **Boy's life**, v. XXXII, n. 2, February 1942. Disponível em: <<http://boyslife.org/wayback/#issue=m8VpbgnltnIC&pg=10>>. Acesso em: 06 Sept. 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 272p.

WILLIAMS, Tennessee. **American blues**. New York: Dramatis Play Service, 1948. 77p.

_____. **Baby Doll & Tiger tail: a screenplay and a play by Tennessee Williams**. New York: New Directions, 1991. 220p.

_____. **Candles to the sun**. Edited and with an Introduction by Dan Isaac. New York: New Directions, 2004. 117p.

WILLIAMS, Tennessee. **Collected stories**. Introduction by Gore Vidal. New York: New Directions, 1985. 574p.

_____. **Conversations with Tennessee Williams**. Edited by Albert J. Devlin. Jackson, MS; London: University Press of Mississippi, 1997. 369p.

_____. **Memoirs**. Garden City: Doubleday & Company, Inc. 1975. 264p.

_____. **Mister Paradise and other one-act plays**. Edited by Nicholas Moschovakis and David Roessel. New York: New Directions Publishing, 2005. 245p.

_____. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. Tradução: Grupo TAPA e Luiza Jatobá. Apresentação e nota biográfica de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2011a. 342p.

_____. **New selected essays: where I live**. Edited by John S. Bak. New York: New Directions, 2009. 313p.

_____. **Not about nightingales**. Edited and with and Introduction by Allean Hale. New York: New Directions, 1998. 163p.

_____. **Notebooks**. New Haven; London: Yale University Press, 2006a. 828p. Edited and with notes by Margaret Bradham Thornton. (Includes bibliographical references and index.)

_____. On a streetcar named success. **The New York Times**, 30 Nov. 1947. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/search/%22on+a+streetcar+named+success%22>>. Acesso em: 15 Jan. 2012a.

_____. **49 contos de Tennessee Williams**. Tradução: Alexandre Hubner; Fernando de Castro Ferro; Jorio Dauster; Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. 691p.

_____. **Spring storm**. Edited and with and Introduction by Allean Hale. New York: New Directions, 2000. 101p.

_____. **Stairs to the roof**. Edited and with and Introduction by Dan Isaac. New York: New Directions, 1999. 166p.

_____. **The magic tree and other one-act plays**. Edited with notes by Thomas Keith. New York: New Directions, 2011b. 286p.

_____. **The theatre of Tennessee Williams (Volume I)**. New York: New Directions, 1971. 419p. [Peças no volume: Battle of angels; The glass menagerie; A streetcar named desire].

_____. **The theatre of Tennessee Williams (Volume II)**. New York: New Directions, 1971. 591p. [Peças no volume: The eccentricities of a nightingale; Summer and smoke; The rose tattoo; Camino Real].

_____. **The theatre of Tennessee Williams (Volume III)**. New York: New Directions, 1971. 423p. [Peças no volume: Cat on a hot tin roof; Orpheus descending; Suddenly last summer].

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams (Volume IV)**. New York: New Directions, 1971. 376p. [Peças no volume: Sweet bird of youth; Period of adjustment; The night of the iguana].

_____. **The theatre of Tennessee Williams (Volume V)**. New York: New Directions, 1976. 370p. [Peças no volume: The milk train doesn't stop here anymore; Kingdom of earth; Small craft warnings; The two-character play].

_____. **The theatre of Tennessee Williams (Volume VI)**. New York: New Directions, 1981. 358p. [Peças no volume: 27 wagons full of cotton and other short plays].

_____. **The theatre of Tennessee Williams (Volume VII)**. New York: New Directions, 1981. 365p. [Peças no volume: In the bar of a Tokyo hotel and other plays].

_____. **The theatre of Tennessee Williams (Volume VIII)**. New York: New Directions, 1992. 378p. [Peças no volume: Vieux Carré; A lovely Sunday for Creve Coeur; Clothes for a summer hotel; The red devil battery sign].

_____. **The traveling companion and other one-act plays**. Edited with an Introduction by Annette J. Saddik. New York: New Directions Book, 2008. 311p.

_____. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução: Grupo TAPA. Apresentação de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2012b. 360p.

_____. **You touched me!** New York: Samuel French, 1947. 114p.

WOLFF, Janet. O produtor cultural e o produto cultural. In: _____. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p. 150-155.

APÊNDICE A – PANORAMA CRONOLÓGICO DA PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA DE TENNESSEE WILLIAMS (1930-1948)

O objetivo desta seção é apresentar um painel cronológico da produção dramatúrgica, com foco naquela que foi publicada, até o ano do lançamento de *American blues*, em 1948. Esse processo permite contextualizar as peças da coletânea dentro do espectro temporal em que foram escritas ou finalizadas as cinco peças da coletânea (1936, a primeira, e 1946, a última). Além das peças em um ato, também estão contextualizadas todas as peças longas²⁵¹ do autor e alguns contos, quando se tornou relevante incluí-los. Com exceção de *Beauty is the word* (*Beleza é a palavra*²⁵²), só estão mencionadas nesse panorama as peças que o autor concluiu ou cujos fragmentos e trechos restantes possam ser conectados a outras peças finalizadas. Por ser um capítulo que pode ser lido separadamente, informações referentes às peças da coletânea serão repetidas.

Até publicar sua primeira coletânea de peças em um ato, em 1948, Williams já havia criado pelo menos 40 peças em um ato e oito peças longas, além de uma série de contos. *Beauty is the word*, escrita provavelmente em 1930 e considerada seu primeiro trabalho dramático, é uma peça em um ato²⁵³. Até então, Williams havia escrito três contos, a saber *The vengeance of Nitocris* (*A vingança de Nitócris*), *The lady's beaded bag* (*A bolsa aljofarada de uma senhora*) e *Something by Tolstoi* (*Alguma coisa de Tolstói*). *The vengeance...* foi publicado na revista de ficção científica *Weird Tales*, em 1928, e pode ser considerada a primeira investida consistente de Williams rumo à carreira literária. Embora escrevesse desde a adolescência, nessa fase o autor começou a visar à publicação de seus escritos.

²⁵¹ O Apêndice B apresenta as peças especificando o número de atos, cenas ou partes.

²⁵² Os nomes dos tradutores das peças e contos (ou apenas dos títulos) estão identificados no Apêndice B.

²⁵³ Neste capítulo, as peças citadas sem identificação de atos são peças em um ato. As outras serão identificadas como peças longas.

Embora *Beauty is the word* não tenha sido publicada até hoje, Lyle Leverich²⁵⁴, biógrafo de Williams, afirma que a peça é importante por ter sido o primeiro ataque de Williams ao puritanismo norte-americano contra o artista e seu livre pensar (apud SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. 41-42).

Sua segunda investida em trabalhos dramáticos em um ato teve início na mesma época de *Beauty...* e foi intitulada *Hot milk at three in the morning* (*Leite quente às três da madrugada*), mas só seria finalizada em 1936, quando renomeada *Moony's kid don't cry* (*O bebê de Moony num chora*). *Hot milk...* foi escrita quando Williams era graduando da Universidade de Missouri, na cidade de Columbia, e submetida ao concurso de peças do ano acadêmico de 1931-1932 dessa universidade, valendo-lhe uma menção honrosa.

Cairo! Shanghai! Bombay! (Cairo! Xangai! Bombaim!), outra de suas peças não publicadas, foi o primeiro trabalho de Williams a ser encenado, o que aconteceu por meio do grupo Garden Players, em 12 de julho de 1935, no Mrs. Roseboro's Rose Arbor Theater, na cidade de Memphis, estado do Tennessee. A peça retrata as aventuras de dois marinheiros e obteve um pequeno sucesso (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. 43), o que levou o jovem Williams (1975, p. 42) a escrever em sua autobiografia *Memoirs* que “Naquele momento o teatro e eu encontramos um ao outro para o bem e para o mal. Eu sei que é a única coisa que salvou minha vida.”²⁵⁵

Em 1935, Williams escreveu *Why do you smoke so much, Lily? (a short story in one act)* (*Por que você fuma tanto, Lily? (um conto em um ato)*) (MOSCHOVAKIS; ROESSEL, 2005, p. 231) na qual em um apartamento de alta classe vivem Lily, uma intelectual sem rumo, e sua mãe, a Sra. Yorke, uma socialite quase falida. Lily não para de fumar, o que incomoda sua mãe, que tenta convencê-la a tomar um rumo na vida, casando-se, já que ambas

²⁵⁴ LEVERICH, Lyle. **Tom**: the unknown Tennessee Williams. New York: W. W. Norton, 1995.

²⁵⁵ “Then and there the theatre and I found each other for better and for worse. I know it's the only thing that's saved my life.”

estão à beira da falência. Lily continua fumando enquanto ouve uma voz que reproduz o discurso de sua mãe. Essa é a primeira peça de Williams cujos personagens são de classe econômica privilegiada – embora prestes a entrar em colapso. Vale notar que nesse mesmo ano Williams escreveu o conto *Twenty-seven wagons full of cotton* (*Vinte e sete carretas cheias de algodão*), que mais tarde serviria de base para a peça homônima.

O ano seguinte (1936) foi fundamental para a carreira do escritor, pois marca o início de sua escrita de peças longas, gênero que o impulsionaria ao estrelato teatral quase uma década depois. Williams começou o ano escrevendo *The magic tower* (*A torre mágica*) e *Curtains for the gentleman* (*Cortinas para o cavalheiro*), que terminaria até o início de março. Não é possível precisar qual ele terminou primeiro, mas sabe-se que *The magic tower* foi submetida ao concurso do Webster Groves Theater Guild, localizado em St. Louis (WILLIAMS, 2006a, p. 6n4; 7). Nessa peça, Jim e Linda vivem em um sótão adaptado para servir de casa e estúdio artístico, um local com condições precárias, cujo teto tem vazamento. Eles vivem sem dinheiro nem mesmo para o artista Jim pegar um ônibus para ir mostrar suas obras a um *marchand* e se alimentam com o que furtam da casa da proprietária do imóvel. Surgem dois ex-colegas de Linda, uma ex-atriz de *vaudeville* que tenta se convencer de que o amor por Jim a suprirá de todas as necessidades. Vendo a situação real pela qual Linda passa, eles lhe oferecem retornar ao antigo trabalho. Jim se revela mais realista do que Linda poderia supor e, ao final, ela o deixa.

Curtains for the gentleman foi a primeira peça de Williams a retratar as consequências sofridas por aqueles que se envolviam com a máfia de Chicago. Na rua, em frente ao Gay Life Café, George espera por The Patch (O Caolho) para tentar demonstrar que não tem nada a ver com uma delação. Mas o Caolho está dentro do restaurante e escuta uma conversa dele com Flossie na qual admite ter delatado o gângster. O destino de George, portanto, está traçado.

Em 25 de março de 1936 Williams terminou de reescrever *Moony's kid don't cry* e a encaminhou para seu professor na Universidade de Washington (WILLIAMS, 2006a, p. 25). Nela, acompanhamos o embate entre Moony, um trabalhador de chão de fábrica que se sente aprisionado no apartamento pequeno no qual vive com a esposa e o filho recém-nascido, e Jane, uma dona de casa adoentada que frustra as ilusões do marido com seus comentários realistas e nada simpáticos aos sonhos dele. Ambos vítimas da opressão econômica e sem chances reais de escaparem dela, eles se defendem da situação cada qual a sua maneira.

A peça só seria encenada em 1946 no Straight Wharf Theatre, na ilha de Nantucket, estado de Massachusetts, e foi publicada pela primeira vez no volume *Best one-act plays of 1940*²⁵⁶, de Margaret Mayorga, e em seguida em *American blues*. Em 1958, foi filmada com o mesmo título para o programa de televisão Kraft Theater, da rede NBC (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 102; 164-5). Houve uma recente adaptação para filme de curta-metragem²⁵⁷ (ca. 2008), dirigida por Jon Rekdal, que também interpretou Moony ao lado de Ana Fahlander, como Jane.

Allean Halle (1998, p. 16) afirma que Williams escreveu *Moony's kid don't cry* em 1935. Em seu texto, a estudiosa da obra do autor não usa o termo reescrever, recriar ou outro parecido, o que dá a entender que foi apenas nessa data que Williams começou a escrever essa peça, informação diferente da de Heintzelman e Smith-Howard. Ambas as informações, a julgar pelo que o próprio Williams escreveu em seus diários, não são exatas. E mesmo tendo registrado de próprio punho a data em que a terminou, ele afirma querer realizar uma peça em versos usando *Moony's kid...* como base, mas não há qualquer registro de que ele o fez (WILLIAMS, 2006a, p. 34N56; 35).

²⁵⁶ Na página 165 do livro de Heintzelman e Smith-Howard consta o título *Best Plays of 1940*. Na página 391, no entanto, consta *Best One-Act Plays of 1940*. O título indicado na página 165 não existe, por isso se procedeu à correção, com identificação da autora Margaret Mayorga.

²⁵⁷ O filme está disponível online: <<http://www.youtube.com/watch?v=NGdFYmjLLCA>>.

No outono, Willard Holland, diretor do The Mummers, grupo semiprofissional de St. Louis, convidou Williams a escrever uma peça em um ato que fosse contra a militarização. Williams aceitou a proposta e escreveu *Headlines (Manchetes)*, peça com quatro cenas curtas nas quais personagens se manifestavam contra a guerra usando manchetes e declarações. *Headlines* serviu de *curtain-raiser* (abertura) à encenação de *Bury the dead (Enterrem os mortos)*, de Irwin Shaw. Essa foi a primeira colaboração entre autor e diretor, que se repetiria outras vezes, inclusive nesse mesmo ano, quando Williams escreveu *Candles to the sun (Velas ao sol)*. No entanto, Holland solicitou modificações em janeiro do ano seguinte, às quais Williams aquiesceu, uma vez que a mesma seria encenada em março (WILLIAMS, 2006a, p. 56n85; 64n102; 75; 82n136). A peça se passa em uma campo de mineração de carvão no Alabama e narra a história de três gerações de mineradores que se veem envoltos em uma grave crise econômica e devem decidir se vão ou não entrar em greve para lutar por melhores salários e condições mais dignas no trabalho, pois alguns já haviam morrido nas minas por falta de segurança. Em sua primeira peça longa o autor se valeu do drama de estações, subgênero com o qual ele viria a trabalhar várias vezes, inclusive em *Ten blocks on the Camino Real*.

No ano de 1937 é certo que Williams escreveu²⁵⁸ *Me, Vashya! (Eu, Vashya)* e *Fugitive kind*²⁵⁹ (*O tipo fugitivo*), e provável que tenha terminado *Honor the living (Honrem os vivos)* e *The big game (O jogo)*. Começando por essa última, sabe-se que ele começou a escrevê-la no ano anterior, pois há um registro em seu diário (WILLIAMS, 2006a, 66n107; 67). *The big*

²⁵⁸ O termo “escreveu” na maioria das vezes se refere ao ano em que o autor, na verdade, finalizou uma obra, não que ele tenha necessariamente começado e terminado de escrever naquele ano. Dada a prolificidade de Williams, era comum que ele trabalhasse em mais de um texto ao mesmo tempo, o que certamente alongava o tempo de finalização, sem contar as revisões que autoimpunha após ter uma primeira versão finalizada.

²⁵⁹ Smith-Howard e Heintzelman (2005, p. 85) nomeiam esta peça *The fugitive Kind*. No entanto, Thornton (in WILLIAMS, 2006a, p. 104n191) afirma que a peça foi anunciada em jornal como *Fugitive kind*. Em várias outras notas de *Notebooks*, Thornton se refere à peça dessa forma. O filme *The fugitive kind* (1959), dirigido por Sidney Lumet e roteirizado por Meade Roberts e pelo próprio Tennessee Williams, é baseado na peça *Orpheus Descending* e a única relação com *Fugitive kind* (peça em um ato) é o título.

game é centrada na história de Dave, um paciente terminal que está para ser operado. No hospital, ele conhece Tony, um jogador de futebol americano, e Walton, um soldado aposentado que passará por uma cirurgia no cérebro. Tony é logo liberado para ir assistir a um jogo decisivo e Walton, antes de ir para a cirurgia da qual não retornará, divide sua filosofia de como encarar a morte por meio da contemplação das estrelas.

Segundo Thomas Keith²⁶⁰ (in WILLIAMS, 2011b, p. 275-276), *Honor the living* foi escrita entre o outono de 1936 e o verão de 1937, sob a possível influência da peça *Bury the dead* para a qual ele havia escrito a abertura *Headlines*. *Honor the living* é a segunda incursão de Williams a retratar os efeitos do envolvimento com a máfia. A peça se inicia em 1918 quando John, um combatente americano da I Guerra Mundial, se irrita com sua esposa Mary porque ela acha que ele está ótimo por ter voltado sem sequelas físicas da I Guerra, o que o irrita, pois ele está psicologicamente abalado. Em 1920, John e Mary estão na sala quando o filho deles é morto por mafiosos. Vários anos depois, John está no corredor da morte de uma penitenciária e Mary chorando pelo destino que o marido está prestes a ter. Um padre vem para saber se John está em paz com Deus.

Em *Me, Vashya!*, Sir Vashya Shontine, dono de uma corporação armamentista, recebe o Dr. Frelich, de quem ele espera obter um tratamento para sua esposa delirante. A esposa ficou nesse estado após Vashya mandar o jovem poeta pelo qual ela estava apaixonada para a morte na linha de frente da guerra. Em seguida, Vashya recebe a visita do primeiro ministro, que tenta convencê-lo a parar a guerra. A Sra. Shontine atira em Vashya até matá-lo e anuncia que o marido partiu com os outros para a frente de batalha. Williams enviou essa peça para o concurso da Universidade de Washington (para a qual se transferira três anos depois de ter sido forçado pelo pai a abandonar o curso da Universidade do Missouri), mas não ficou entre

²⁶⁰ Thomas Keith editou o volume *The magic tower and other one-act plays*, além de ter escrito notas de referência. O volume consta da bibliografia sob o nome de Tennessee Williams e com a devida identificação do trabalho do pesquisador. Tais indicações, portanto, se referem à parte final do livro intitulada *Notes on the text*.

os três finalistas, recebendo uma menção honrosa, que ele ainda descreveria como humilhante em uma entrevista publicada em 28 de abril de 1958 no *The New York Post* (THORNTON in WILLIAMS, 2006a, p. 88n156). A participação de Williams em um concurso desse tipo e a sua decepção com o resultado são sinais claros de seu desejo de se tornar um autor renomado que pudesse viver de seus escritos, o que só viria a acontecer plenamente quase uma década depois.

Em *Fugitive kind*, segunda peça longa de Williams e escrita em oito cenas, um ladrão de banco se apaixona pela filha adotiva do dono de um albergue noturno. O filho biológico do proprietário é um jovem idealista, expulso da faculdade, que sai da casa, mas volta depois. O ladrão alega ser vítima de um sistema social corrupto. Willard Holland foi o diretor da encenação levada aos palcos do Wednesday Club Auditorium, em Saint Louis, em 30 de novembro e 4 de dezembro de 1937 (THORNTON in WILLIAMS, 2006a, p. 104n191). Williams (1975, p. 44) escreveu sobre a decepção da recepção crítica: “Então eu senti a primeira punhalada dos críticos. Era uma peça muito melhor e mais promissora que a primeira peça longa, *Candles to the sun*, mas os críticos a derrubaram. [...] A questão é que eu já sabia que escrever era a minha e que o fracasso da peça seria a minha morte...”²⁶¹ É interessante notar que, embora a relação de Williams com a crítica nunca tenha sido livre de tensão, o sentimento de falha como morte seria intensificado nas décadas de 1960 e 1970. Especialmente nessa última, Williams não poupou respostas diretas a seus detratores.

De acordo com Smith-Howard e Heintzelman (2005, p. 29), *Auto-da-fé (a tragedy in one act)* (*Auto da fé (uma tragédia em um ato)*) foi escrita em 1938. Thomas Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 276) afirma ser esse o ano provável de escrita de *Every twenty minutes (a satire)* (*A cada vinte minutos (uma sátira)*) e *In our profession (Em nossa*

²⁶¹ “Then I got my first taste of blood drawn by critics. It was a much better and more promising play than the first long play, *Candles to the sun*, but the critics put it down. [...] The point is that I already knew that writing was my life, and its failure would be my death...”

profissão). Em *Auto-da-fé...* os personagens são Mme. Duvenet, mãe de Eloi; e Eloi, um jovem autorreprimido sexualmente. Mãe e filho travam uma discussão em torno, inicialmente, das manias dele, que se revelam cada vez mais graves e direcionadas a falar sobre a impureza do lugar onde moram e da necessidade de purificá-lo. A situação piora a partir do momento em que Eloi conta sobre uma foto imprópria que caiu em suas mãos. Aos poucos, desvelam a repressão sexual a que se submete o jovem Eloi e a influência que sua mãe tem sobre ele. Eloi se recusa a falar do assunto (homossexualidade) e ao final queima a fotografia e põe fogo na casa consigo dentro.

Em *Every twenty minutes (a satire)* expõe-se o embate entre os personagens Man e Woman, que acabam de voltar de uma festa e travam um diálogo em que ele revela todo o seu cinismo em relação ao ser humano, dizendo pertencer a uma geração de “nade ou afunde”, e ela expõe sua visão romântica.

In our profession apresenta Annabelle, atriz, Richard, ator, e Paul, vizinho de Richard. A ação se passa no apartamento de Richard em uma cidade grande. Annabelle quer saber por que Richard não quer se casar com ela. Na expectativa de se livrar dela, ele chama Paul, seu vizinho, a quem Annabelle, após um pequeno diálogo, declara seu amor. Nem Paul nem Richard conseguem acreditar que ela possa se apaixonar tão rapidamente por alguém. Ela afirma ser sincera. Richard chama um segundo amigo para tentar salvá-los de Annabelle.

Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 276) afirma que *Every twenty minutes (a satire)* e *In our profession*, juntamente com *The pink bedroom (O quarto rosa)* e *The fat man's wife (A mulher do gordo)* são “[...] peças em um ato que mostram um lado engraçado e cínico das relações entre homens e mulheres.”²⁶²

Ainda em 1938 o autor escreveu *Spring storm (Tempestade juvenil)* e *Not about nightingales (Não sobre rouxinóis)* que, juntamente com *Fugitive kind*, foram enviadas ao

²⁶² “[...] one-acts that share a funny and cynnical take on male-female relationships.”

concurso do Group Theater, o mesmo em que Williams concorreu com as peças em um ato (conforme já discutido na subseção 1.1). *Spring storm* foi escrita antes de *Not about nightingales*, pois o próprio Williams (2009, p. 81) afirma ser essa última sua quarta peça.

Spring storm, sua terceira peça longa, foi escrita como trabalho de faculdade para uma disciplina de dramaturgia lecionada por E. C. Mabie na Universidade de Iowa, para a qual Williams havia se transferido em 1937. Nessa peça, a vida de quatro jovens é entrelaçada. A personagem principal, Heavenly, deve escolher se fica com o respeitável Arthur, um homem de posses reservado, ou com Dick, um tipo bonito e rebelde. Seu processo de decisão acaba desencadeando várias consequências. Hertha é apaixonada por Arthur, mas acaba sendo morta por ele. Dick sai da cidade. Ao final, Heavenly termina sozinha, na esperança de que um dos dois retorne. A peça seria encenada pelo The Mummers, sob a direção de Willard Holland, mas isso não aconteceu porque o grupo encerrou suas atividades (THORNTON in WILLIAMS, 2006a, p. 118n213).

Williams escreveu *Not about nightingales* com base em um fato ocorrido em uma prisão na Pensilvânia, na qual presos fazendo greve de fome foram levados para uma cela em que o sistema de aquecimento foi ligado muito além do necessário, o que causou a morte de quatro deles. Na peça, o autor cria o embate entre o carcereiro Boss Whalen e o líder dos prisioneiros, Butch O'Fallon, entrelaçando-o com o romance de Canary Jim, prisioneiro que edita o jornal da prisão, e Eva Crane, a secretária de Whalen. Butch lidera uma greve de fome a fim de protestar contra a péssima comida, mas dias depois os prisioneiros são trancados em uma cela e o sistema de aquecimento é ligado a ponto de matá-los de desidratação. Butch, Jim e alguns outros escapam da cela, e Jim, em uma tentativa de fuga, se joga ao mar para tentar nadar até a costa. A peça se encerra sem deixar claro se ele conseguiu ou não seu intento.

Ainda em 1938, é provável que Williams tenha terminado de escrever *Summer at the lake* (*Verão no lago*). É certo que ele já trabalhava na peça em 1937, sob o título de *Escape*,

como registrou em seu diário (WILLIAMS, 2006a, p. 84n147; 85). Porém, Moschovakis e Roessel (2005, p. 232-233) afirmam que, entre os vários manuscritos da peça, o mais bem elaborado dramaturgicamente – e que foi também o escolhido para a encenação da peça em 2005 no Shakespeare Theatre em Washington, D.C, sob o primeiro título (*Escape*) – foi escrito antes de 1939.

Em *Summer at the lake*, a Sra. Fenway, uma senhora de pretensões sociais, conversa com o filho Donald, um jovem de 17 anos, sonhador e que quer se livrar das pressões da mãe, entre outras coisas, sobre a possibilidade de terem que voltar à cidade a mando do pai, pois estão passando por dificuldades financeiras. David insiste que o lago é o único lugar em que se sente bem, e então caminha até ele. Percebendo que o filho não volta, a mãe pergunta à empregada, que confirma que ele não está voltando. *Auto-da-fé...* e *Summer at the lake* são as primeiras peças de Williams a tocar no tema da homossexualidade, ao qual retornaria em várias peças longas, como *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo*), *Suddenly last summer* (*De repente, no último verão*) e *Cat on a hot tin roof* (*Gata em teto de zinco quente*), além de outras em um ato, como *And tell sad stories of the death of queens...* (*E contar tristes histórias das mortes das bonecas...*).

O ano de 1939 foi também produtivo. Nele o autor escreveu *Battle of angels* (*Batalha de anjos*), sua quinta peça longa, que viria a lhe dar o primeiro grande fracasso em palcos bostonianos. Crítica e público não gostaram do que para eles soou como forte teor sexual da peça. Desse mesmo ano são as peças em um ato *Adam and Eve on a ferry* (*Adão e Eva na balsa*) e *At liberty* (*Em liberdade*), e provavelmente *The fat man's wife*, *Mister Paradise* (*Mister Paradise*) e *The dark room* (*O quarto escuro*) (MOSCHOVAKIS; ROESSEL, 2005, p. 229; 236; 238; KEITH in WILLIAMS, 2011b, p. 273; 278).

Battle of angels apresenta a história de Myra Torrence, casada com Jabe, que está morrendo de câncer. Myra divide seu tempo entre administrar a loja e cuidar do marido. De

certa forma, em seu estado de solidão e depressão, Myra espera pela morte do marido. Myra conhece Val Xavier, um homem fugindo de um passado que o envergonha e assusta, mas mesmo assim não deixa de se envolver com as mulheres. Myra e Val sentem-se atraídos, mas não admitem que os erros do passado trazem consequências para o presente.

Adam and Eve on a ferry é a primeira peça de Williams com um personagem criado com referência a uma personalidade literária, o escritor D. H. Lawrence, de quem Williams era um admirador confesso. Anos mais tarde, em *Ten blocks on the Camino Real*, Williams viria a recorrer novamente à estratégia de ficcionalizar personalidades literárias. Em *Adam and Eve...*, D. H. Lawrence e sua esposa Frieda recebem a visita de Ariadne Peabody, na varanda de sua casa nos Alpes Marítimos. Ariadne procura Lawrence para aconselhamento. Ele sabe das desventuras amorosas dela e a aconselha, mas antes faz questão de deixá-la confusa. Lawrence e Ariadne conversam de assuntos que vão desde a mediania norte-americana de comportamento e pensamento, passando pela guerra e pelo amor. Quando ela consegue o aconselhamento que quer, vai embora à procura daquele que acha ser o seu grande amor.

Em *At liberty*, Gloria La Greene, nome artístico de Bessie, uma atriz frustrada, e sua mãe conversam na sala de estar da casa, na cidade de Blue Mountain, Mississípi. A mãe reclama da filha que não se cuida (ela tem tuberculose) e de sua vida desregrada com homens e com as tentativas em uma profissão para a qual não tem talento. Bessie responde às críticas com cinismo e raiva. Os diálogos revelam a tensão que existe entre mãe e filha, especialmente por causa da situação da filha que, segundo a mãe, não tem mais idade para ter sonhos de sucesso com o mundo artístico.

Em *Mister Paradise*, o personagem que dá nome ao título recebe a visita da Moça. O Sr. Paradise é autor de um livro de poemas que a Moça alega ter mudado sua vida, o que a faz querer que ele se revele ao mundo. Ela planeja organizar palestras, leituras etc. para que ele

seja reconhecido. Ele nega e diz que o mundo de quando escreveu o livro é diferente do mundo de hoje. O Sr. Paradise aos poucos dissolve os argumentos dela alegando que os tempos mudaram. A guerra também é um dos assuntos de que tratam. Derrotada em seu intuito, ela vai embora.

Vera, Joe e Dennis Merriwether são os personagens de *The fat man's wife*. Vera, esposa de Joe, o homem gordo, conversam na manhã de Ano Novo. Ela expressa sua insatisfação com o casamento. Ele sai para se encontrar com uma amante dizendo que comprará aspirinas. Dennis sobe ao apartamento e tenta convencer Vera para que ela viaje com ele à Europa e abandone o marido. Depois de muito conversarem, ela nega, o marido retorna, Dennis vai embora. Vera fica acomodada em seu apartamento de luxo. Os diálogos evidenciam o cinismo de Joe, conformado com o casamento enfadonho, a falta de ação de Vera, que mesmo tendo uma chance não a agarra (tendo dito que achava que só deixaria o marido em um ato repentino), e as ilusões do jovem Dennis, que vê em Vera um potencial que ela mesma não enxerga.

Reprocessador assíduo de seu próprio material, Tennessee Williams batizou de *The dark room* um conto e uma peça em um ato. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 74), o conto foi escrito *por volta* de 1940 e somente publicado no volume *Collected Stories* em 1985. A peça, escrita *por volta* de 1939, foi publicada no volume *American Blues* em 1948 e encenada em Londres em 1966. As autoras não informam mais detalhes sobre essa encenação.

Parece haver um “empate técnico” com essas duas datas, uma vez que “por volta” pode significar tanto “um pouco antes” quanto “um pouco depois”. Portanto, é possível imaginar que elas podem ter sido escritas quase que concomitantemente ou, ainda, que na verdade a peça foi escrita (ou ao menos concluída) após o conto. Isto porque a peça tem uma cena final que traz uma revelação surpreendente, enquanto o conto tem um final que não

modifica o que já havia sido exposto.

Em sua edição da coletânea de peças em um ato *The magic tower and other one-act plays*, Thomas Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 278) cita um trecho de uma carta de Williams a Audrey Wood escrita em cinco de maio de 1939: “Uma das peças em *American blues* (*The dark room*) na verdade foi escrita primeiro como um conto.”²⁶³ Keith afirma ainda que não há indícios de que a peça tenha sido revisada após 1939. Pelo que indica a pesquisa do autor, as ideias para o conto e a peça curta podem ter surgido simultaneamente, mas a carta confirma que a peça tal como a conhecemos surgiu depois do conto.

Não há informações sobre a encenação londrina de 1966. Mesmo Thomas Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 278; 283) não encontrou esse dado, que ele credits ao livro de referência compilado por Catherine M. Arnott e intitulado *Tennessee Williams on File*, publicado em 1985 pela editora Methuen.

Em 2011 houve pelo menos duas encenações profissionais de *The dark room*: uma nos Estados Unidos, dirigida por Joann Green Breuer e apresentada no Vineyard Playhouse Theater na ilha de Martha’s Vineyard, estado de Massachusetts. A peça foi incluída em um programa intitulado *Tennessee Williams: Original Acts* com outras três peças inéditas.

A outra encenação foi dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo e Brian Penido Ross, e apresentada no Viga Espaço Cênico, na cidade de São Paulo. A peça foi incluída em um programa intitulado *Alguns blues do Tennessee*, do qual faziam parte *A dama da loção antipiolho* (*The lady of Larkspur lotion*) e *Verão no lago* (*Summer at the lake*)²⁶⁴.

The dark room expõe a visita de uma assistente social, Srta. Morgan, à casa de uma família cuja responsável é a Sra. Poccianti. O Sr. Poccianti está internado e mentalmente incapacitado, ficando a cargo da esposa o sustento da família. A Srta. Morgan faz muitas

²⁶³ “One of the dramatic sketches in *American Blues* ('The Dark Room') actually was first in short-story form.”

²⁶⁴ O *fac simile* do programa está no Anexo A.

perguntas para avaliar as condições em que vive a família e aos poucos descobre que Tina, filha do casal Pociotti, autoisolou-se em seu quarto há seis meses, saindo de lá apenas para ir ao banheiro. No quarto, Tina só recebe a visita de Max, seu antigo namorado, que agora está casado com outra mulher.

Com o avançar da conversa, A Srta. Morgan surpreende-se com o que conta a Sra. Pociotti, ao mesmo tempo em que se irrita com a incapacidade dela em dar informações específicas de forma direta. Vendo que a situação dos filhos adolescentes da Sra. Pociotti está em risco, ela decide que especialmente Tina deve ser retirada da casa e receber proteção e amparo do Estado. A Sra. Pociotti a adverte de que Tina não quererá ir, gestualmente indicando que sua filha está grávida, o que deixa a assistente social estupefata.

O ano de 1940 registra a produção de duas obras. A primeira é *The long goodbye* (*O longo adeus*) encenada por um grupo de estudantes da New School for Social Research em Nova York, conforme registro de fevereiro. A segunda é *Portrait of a madonna* (*Retrato de uma madonna*) que ele, em 11 de março desse ano, afirma ter escrito (WILLIAMS, 2006a, p. 186n317; 190n331; 191). Como só há esse registro nos diários sobre *Portrait...*, a peça está sendo incluída como produção desse ano. Deve-se presumir que Williams não produziu pouco neste ano, mas que tenha sido um ano em que apenas finalizou essas obras.

The long goodbye apresenta a história de Joe, um jovem escritor de 23 anos, que se vê obrigado a mudar do apartamento onde mora, em virtude do falecimento da mãe. Conforme os funcionários da transportadora carregam os móveis, Joe tem *flashbacks* que expõem os fatos passados: o abandono do pai, o sofrimento da mãe que, mesmo doente de câncer, deixa para o filho uma apólice de seguro, a saída de sua irmã Mayra de casa. Ao final, Joe mostra a seu amigo Silva, que o está ajudando na mudança, um cartão-postal que recebeu da irmã, cujo paradeiro ele desconhece, e conclui que a vida é um longo adeus.

Em *Portrait of a madonna*, a Srta. Lucretia Collins, uma mulher solteira e de meia-idade, acredita na própria ilusão de ter ficado grávida de seu amante. Ela informa o síndico do prédio que há um homem em seu apartamento e que o mesmo vem invadindo-o há algum tempo, insinuando-se para ela. O síndico sabe que a Srta. Collins será levada em breve a um sanatório, pois também acredita que a mãe falecida há anos ainda está viva. Enquanto conversam, a Srta. Collins lhe conta sobre o homem que em sua juventude a abandonou para ficar com outra mulher. Acrescenta que certa vez passou em frente à casa deste e que ele estava com a mulher grávida. O síndico aconselha que ela se esqueça desse passado. Ela anuncia que está grávida. O médico chega e ela diz que precisa deixar uma carta para Richard (o intruso imaginário) caso ele retorne à casa antes dela.

No ano seguinte, 1941, Williams escreveu *Thank you, kind spirit* (*Obrigada, bom espírito*) e *The lady of Larkspur lotion*, ambas referendadas por seus registros nos diários (WILLIAMS, 2006a, p. 250n423; 251; 252n427; 253), e *The case of the crushed petunias*, conforme afirmação de Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 277). Provavelmente desse ano também são *This property is condemned* (*Esta propriedade está condenada*) e *Lord Byron's love letter* (*A carta de amor de Lord Byron*). *This property...* foi publicada na coletânea *American scenes*, editada por William Kozlenko nesse ano, juntamente com *At liberty* sob o nome *Landscape with figures* (*Paisagem com figuras*). Corrobora-se para o fato da composição em 1941, além da publicação, a peça ter sido encenada no ano seguinte na New School for Social Research. Com base na afirmação de Thornton (in WILLIAMS, 2006a, p. 128n230), Williams escreveu *Lord Byron's...* em 1941. O autor havia começado a escrever uma peça sobre Byron intitulada *She walks in beauty* (*Ela caminha na beleza*) em 1938, mas só há fragmentos restantes. Ao que tudo indica, ele não a terminou, mas reaproveitou partes para outros trabalhos.

Nesse ano concluiu *Stairs to the roof* (*Escada para o telhado*), sua sexta peça longa. É certo que nesse mesmo ano tenha começado a escrever *I rise in flame, cried the Phoenix* (*a play in one act about D. H. Lawrence*) (*Eu me elevo em chamas, gritou a Fênix (uma peça em um ato sobre D. H. Lawrence)*) (WILLIAMS, 242n411; 243), mas não fica claro que terminou nesse ano, pois nos referidos diários o autor manifesta que, embora insatisfeito, continuará escrevendo-a. Conforme Smith-Howard e Heintzelman (2005, p. 84), *The frosted glass coffin* (*O caixão congelado de vidro*) foi escrita nesse ano, porém não há registro dessa peça nos diários editados por Margaret Bradham Thornton. Smith-Howard e Heintzelman (2005, p. 101) também afirmam que *Hello from Bertha* (*Lembranças de Bertha*) é desse ano, mas Thornton (in WILLIAMS, 2006a, p. 146n251) levanta a possibilidade de essa peça ter participado do concurso do Group Theater, em 1939. De qualquer forma, como essa última autora mesmo afirma que há incerteza sobre o fato, optou-se por incluir *Hello from Bertha* no ano de 1941, com base na informação das duas autoras no *Critical companion to Tennessee Williams*.

Em *Thank you, kind spirit*, a espiritualista Mother DuClos, que transformara um quarto em uma espécie de santuário para realizar as sessões, é confrontada pelo padre Fatherlon e por uma mulher. Além de ser chamada de fraude e também alcoólatra, Mother DuClos vê o local ser desmantelado. Ao final, resta apenas uma garota com fé a quem ela diz “Obrigada, bom espírito”.

This property is condemned apresenta Willie, uma menina que mora na casa que não deveria ser habitada a que faz referência o título, e Tom, um garoto empinando uma pipa. Ambos estão próximos à casa e a uma estrada de ferro. Willie conta que abandonou a escola porque a irmã mais velha, uma prostituta que atendia seus clientes na casa, morreu de complicações pulmonares. Tom quer saber se é verdade que ela dançou para Frank e se ela dançaria para ele. Willie se recusa, alegando que quando dançou antes se sentia sozinha e

agora não está mais. A menina admite que segue fazendo o que a irmã fazia, isto é, recebendo os trabalhadores da estrada de ferro.

A Sra. Hardwicke-Moore é a personagem central de *The lady of Larkspur lotion*. Moradora de uma pensão de terceira categoria, ela reclama das péssimas condições da pensão em que há muitas baratas, para a dona do estabelecimento. A Sra. Wire, por sua vez, cobra o aluguel atrasado e recomenda que ela procure outro lugar para morar. Entra em cena o Escritor, que tenta acabar com a discussão. A Sra. Wire o chama de bêbado e desiludido. Ataca também a Sra. Hardwicke-Moore, chamando-a de “A dama da loção anti-piolho”, uma forma implícita e cruel de chamá-la de prostituta. A proprietária pergunta ao Escritor quando ele finalmente lhe pagará e finalizará sua grande obra-prima, um romance que está escrevendo. Ele admite que o livro talvez nunca fique pronto e a expulsa do quarto. O Escritor pergunta a Sra. Hardwicke-Moore sobre suas plantações no Brasil. Ela as descreve como se de fato existissem. Agradecendo pela gentileza do escritor, ela pede que se apresente. Ele diz que seu nome é Anton Pavlovich Chekhov.

Publicada pela primeira vez na coletânea *American blues, The case...* teve sua primeira encenação no Shelterhouse Theatre, em Cincinnati, Ohio, em 1973, com direção de Pirie MacDonald (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 54-55). De acordo com Neal A. Lester (1998, p. 18), a peça foi encenada em Cleveland, Ohio, em 1957. Consta, no Museu Lasar Segall, localizado na capital paulista, o registro de uma tradução dessa peça, intitulada *O caso das petúncias esmagadas*, sem identificação de tradutor(a) e sem dados de montagem. Há outra tradução disponível no Teatro-Escola Célia Helena, intitulada *O caso das petúncias pisoteadas*, cuja tradução é assinada por Antônia Futuro e Francisco Alejandro Ortega.

The case of the crushed petunias vem acompanhada de um subtítulo: *A lyrical fantasy*. Das cinco peças da coletânea, apenas duas têm subtítulo: essa e *Ten blocks on the Camino Real – A fantasy*. *The case...* se passa na loja Simple Notions (literalmente: Noções Simples),

localizada na pequena cidade de Primanproper, no interior do estado de Massachusetts. A dona da loja é a senhorita Dorothy Simple, que acaba de ser surpreendida ao entrar em sua loja pela manhã e ver que as petúnias que cultivava com tanto cuidado haviam sido pisoteadas.

Ela imediatamente informa o Policial sobre o ato praticado por um homem que calça 43 e o Policial sai à caça do pisoteador. Em seguida, entra o Jovem, que após uma breve conversa com Dorothy confessa ter sido o autor do ato. O Jovem informa que praticou tal ação a fim de oferecer a Dorothy a substituição das petúnias por rosas silvestres. Expõe que representa a companhia Life, Incorporated, que luta contra a guerra, e entre suas estratégias está inclusive dedicar um poema a ela. Promete, ainda, uma transformação na vida de Dorothy se ela o encontrar à noite na Highway 77, o que ela estranha a princípio. O Jovem deixa a loja e segue seu caminho. Mrs. Dull (Sra. Sem Graça), uma cliente de Dorothy, vai até a loja e encontra a dona diferente do que costumeiramente é. Dorothy chega inclusive a ridicularizar a cliente, o que a enfurece e faz com que saia da loja.

Ansiosa por saber como chegar à Highway 77, ela pergunta ao Policial, que a adverte sobre os perigos de se tomar esse caminho, uma vez que não há volta. Dorothy, mesmo assim, segue exultante em direção à Highway.

A ação de *I rise in flame...* se passa na Riviera Francesa. D. H. Lawrence está morrendo de tuberculose e faz a esposa Frieda prometer que ninguém o tocará enquanto estiver agonizante. Em seguida chega Bertha, admiradora de Lawrence, que havia sido enviada a Londres para ver a abertura da exposição dos quadros dele. Ela informa o autor que as pinturas não foram bem recebidas, o que faz Lawrence dizer que ele é o único que consegue entender seu trabalho. Em seguida, enquanto contempla o pôr-do-sol, Lawrence tece comparações entre luz e escuridão, mulher e homem. Lawrence entra em estado de agonia mortal, e Frieda cumpre a promessa.

The frosted glass coffin tem sua ação na calçada do Ponce de Leon – um hotel barato que hospeda majoritariamente idosos. Três idosos, apenas identificados como Um, Dois e Três, conversam. Um se manifesta contra o aumento dos preços da lanchonete do outro lado da rua. Os homens discutem o assunto e falam também de uma hóspede que morrera na noite anterior, Sra. Kelsey. Embora nenhum deles esteja doente, as conversas aparentemente casuais revelam a opressora consciência da aproximação da morte. Um conta que sua esposa diverte-se dizendo que sobreviverá a ele. O Sr. Kelsey se junta aos três homens, em letargia. Um convida o Sr. Kelsey para ir com eles à lanchonete, mas ele se recusa. Um, Dois e Três se dirigem à cafeteria, enquanto o Sr. Kelsey solta um grito de dor.

Em *Hello from Bertha*, a personagem do título é uma prostituta que está muito doente. A proprietária do bordel em que mora tenta convencê-la a ir embora, sugerindo que escreva para seu amante Charlie. Bertha, porém, diz que Charlie só terá notícias suas quando receber um cartão-postal seu com os dizeres “Bertha manda lembranças para Charlie, com todo seu amor”. Sozinha no quarto, Bertha lamenta o que o destino lhe reservou: doença, aparência decadente e o abandono de Charlie. Uma amiga dela, Lena, a convence de que deve entrar na ambulância e ir ao hospital. Bertha pede que Lena escreva a Charlie solicitando sua ajuda, mas depois muda de ideia e, por fim, pede que apenas escreva o postal com os mesmos dizeres que havia imaginado antes.

A ação de *Lord Byron's love letter* se passa no French Quarter de Nova Orleans. Ariadne e sua avó promovem uma espécie de *tour* literário por sua casa para visitantes interessados em ver uma carta de amor que a velha senhora recebeu de Lord Byron. Uma mulher chega com seu marido e se mostra interessada pela carta. Quando ela percebe que ele se afastou, começa a procurá-lo e despreza os pedidos de contribuição financeira solicitados pelas duas mulheres, saindo da casa. A senhora chama a atenção de Ariadne por ela ter deixado cair a carta que (na verdade) o avô enviara.

Williams (2006a, p. 186n321; 187) começou a escrever *Stairs to the roof* em fevereiro de 1940 e a completou em dezembro de 1941, data de suas *Random Observations* (*Observações Aleatórias*), uma espécie de prefácio breve para a peça, na qual também afirma que ela foi escrita tanto para os palcos quanto para as telas (WILLIAMS, 2000, p. xxi-xxii). Williams (2006a, p. 275) registrou em seus diários em 5 de janeiro de 1942: “[...] Escrevo quase todo dia. Terminei *Stairs to the roof*.”²⁶⁵. Como a entrada anterior do diário data de 18 de dezembro de 1941, é mais provável – com base inclusive nas *Random Observations* – que ele tenha terminado a peça realmente em 1941 e só tenha registrado seu término no início de 1942. Ele registra também que leu a peça inteira uma vez em 18 de dezembro, o que leva a acreditar que já era a peça concluída²⁶⁶ (WILLIAMS, 2006a, p. 273).

Stairs to the roof, subentitulada *A prayer for the wild of heart that are kept in cages* (*Uma prece aos corações rebeldes presos em gaiolas*) é uma fantasia sobre o jovem Benjamin Murphy, um trabalhador de escritório, casado e esperando um filho, que está para perder seu emprego porque subiu ao telhado da empresa e escreveu versos em um livro de contabilidade. As desventuras do jovem Benjamin não param por aí. Com a ajuda de uma garota que ele acabara de conhecer, ele liberta alguns animais do zoológico e ambos seguem para assistir *The beauty and the beast* (*A bela e a fera*). Em outro momento, a garota o encontra no telhado da empresa. Benjamin vem sendo observado há algum tempo pelo Sr. E, uma espécie de divindade que admira a coragem do rapaz. O Sr. E decide enviá-lo, juntamente com a garota, para colonizarem uma nova estrela no céu.

Em 1942, é certo que Williams terminaria de escrever a peça em um ato *The purification* (*A purificação*), primeiramente intitulada *Dos ranchos, or The purification*. O

²⁶⁵ “[...] I write nearly everyday. I have completed *Stairs to the Roof*.”

²⁶⁶ Curiosamente, Williams escreve em seu diário que em 20 de outubro de 1953 ele “[...] trabalhou na peça *Stairs to the roof*” (“[...] worked on ‘*Stairs to the Roof*’”), portanto, mais de dez anos depois. Todavia, Thornton (in WILLIAMS, 2006a, p. 598n888; 599) afirma que não há qualquer evidência de manuscritos ou correspondência que levem a crer que Williams reescreveu a peça.

primeiro título foi dado com base na primeira versão de um longo poema intitulado *New Mexican mural: dos ranchos* (*Novo mural mexicano: dois ranchos*), de julho de 1940. A primeira parte do título do poema é uma referência à peça *Mexican mural*, de Ramon Naya. Com essa peça, ele venceu o concurso do Group Theater em 1939 no qual Williams ganhou o prêmio especial do júri. Em 1943, sobre Ramon Naya, Thornton (in WILLIAMS, 2006a, p. 282nn458-9) afirma que Williams escreveu a Horton Foote e afirmou: “Ele pode ser o Rimbaud do teatro norte-americano²⁶⁷”. Segundo o próprio registro de Williams a peça só foi concluída em março de 1942.

É provável que tenha escrito nesse ano *The last of my solid gold watches* (*O último dos meus relógios de ouro maciço*). Não há registros nos diários sobre a escrita da peça. Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 134) informam que foi escrita antes de 1946 e publicada no volume *The best one-act plays of 1942*. O volume foi editado por Margaret Mayorga e publicado em 1943, o que permite afirmar que a peça foi escrita antes ou em 1942 (e exclui os anos de 1943 a 1946, conforme aventaram as primeiras autoras). Nesse cronograma, preferiu-se incluir a peça em 1942 porque é mais provável que ele a tenha escrito mais próximo do ano em que a peça foi publicada²⁶⁸.

Em *The purification*, a ação se passa em um tribunal no qual o Fazendeiro está sendo julgado por ter assassinado sua esposa Elena, que mantinha uma relação incestuosa com o irmão dela, Rosalio. Durante o julgamento, Rosalio admite o incesto e se mata como gesto de purificação. A mãe de Rosalio, ao lado de seu corpo, ordena que a faca com a qual ele se matou seja dada ao Fazendeiro, que sai do tribunal e se executa. A peça, toda escrita em versos, foi inspirada especialmente por *Bodas de sangre* (*Casamento de sangue*), de Federico García Lorca.

²⁶⁷ “He may be the Rimbaud of American drama.”

²⁶⁸ O mesmo aconteceu, por exemplo, com *The long stay...* e *27 wagons...*, mas não com *Moony's kid...*. Isso reforça o aspecto de como em muitos casos é difícil fazer assertivas definitivas sobre a obra do autor.

The last of my solid gold watches apresenta Charlie Colton, um caixeiro-viajante vendedor de sapatos, e Harper, um novato vendedor. A conversa de Charlie incomoda Harper, pois o primeiro se concentra em falar de seu passado e suas glórias como um vendedor de primeira linha que costumava ganhar relógios de ouro por sua capacidade de venda. Harper não se mostra nem um pouco interessado nas histórias e previne o vendedor mais velho de que seu tempo já passou. Charlie continua, o que para Harper soa como um sermão e este sai do quarto, deixando-o entregue a suas reminiscências.

Em janeiro de 1943, Williams ainda estava reescrevendo sua única colaboração em teatro com outro escritor: *You touched me!* (*Você me tocou!*), sua sétima peça longa. Ele e Donald Wildham haviam começado a escrevê-la em 1942, quando Williams a enviou para a apreciação de sua agente, Audrey Wood, e de Carly Wharton, uma produtora. Ambas solicitaram que algumas cenas fossem reescritas. Wharton acabou por rejeitá-la (WILLIAMS, 2006a, 310n505; 311, 329; 338n531; 339; 345; 347). A peça só seria encenada em 1945 no Booth Theatre, em Nova York.

Também de 1943 é *The pink bedroom* (*O quarto rosa*), provavelmente concluída em maio desse ano. O título para essa peça já havia sido atribuído a um conto escrito em 1931 para um concurso de ficção da Universidade do Missouri. O enredo do conto, porém, é substancialmente diferente daquele da peça, conforme afirmam Moschovakis e Roessel (2005, p. 235).

1943 é o provável ano de composição de *The strangest kind of romance* (*a lyric play in four scenes*) (*A mais estranha forma de amor (uma peça lírica em quatro cenas)*) baseada no conto *The malediction* (*A maldição*), que Williams escreveu no verão de 1941. Em julho desse ano, o autor registra que está escrevendo a dramatização do conto, porém só volta a mencioná-la dois anos depois. Em março de 1943 estava trabalhando na peça, sob o título *Chaplinesque* – homônimo a um poema de um de seus poetas preferidos, o norte-americano

Hart Crane – e a qual ele se refere nos diários como “a peça do gato”. É mais provável que ele tenha terminado a peça ainda em 1943, pois ele mesmo manifesta que estava feliz com o andamento da mesma em março desse ano, e aí provavelmente modificou seu título, mantendo a última estrofe do poema de *Chaplinesque* como epígrafe para a peça (WILLIAMS, 2006a, p. 300n489; 301; 353n552).

You touched me! é uma comédia romântica cujo título é homônimo a um conto de D. H. Lawrence, no qual foi baseada. Nela, o capitão Rockwell vive com sua irmã, Emmie, e sua filha, Matilda, ambas solteiras. Com o retorno de Hadrian, filho adotivo do capitão, o capitão vê a oportunidade de casar a filha. Para tanto, ele ameaça deserdá-la caso não aceite Hadrian. Embora Matilda se apresente resistente e com medo do irmão adotivo, ele acaba por conquistar o coração da jovem. Mais uma vez Williams estabelece diálogo direto com Lawrence, desta vez não o transformando em personagem, mas usando um de seus contos como base para uma obra.

Em *The pink bedroom*, um casal apenas identificado como Homem e Mulher discute a relação em um quarto cor de rosa a que se refere o título. A Mulher acusa o Homem, seu amante, de não ser o mesmo de antes. Ao final, quando a mulher manda este amante embora, ela recebe um outro em seu quarto.

Em *The strangest...*, Musso é um jovem que se hospeda em uma pensão e conta com a ajuda da Sra. Galloway, a proprietária, para conseguir um emprego na fábrica. Musso odeia o emprego e se torna muito ligado a uma gata chamada Nitchivo que adotou de um russo que morara na pensão anteriormente. A Sra. Galloway se insinua para Musso dizendo que seu marido não é mais sexualmente ativo devido à invalidez. O sogro da proprietária reclama com Musso que a fábrica se recusa a contratá-lo por causa de sua idade. Musso seduz a Sra. Galloway para poder manter Nitchivo com ele. Meses depois, Musso, que havia saído da pensão, retorna para buscar seus pertences. Explica ao novo morador do quarto, o Boxeador,

que foi demitido e internado em uma instituição mental. A Sra. Galloway conta a Musso que se livrou de Nitchivo. Musso a ofende e é expulso do local pelo Boxeador, mas acaba encontrando Nitchivo na rua. A Sra. Galloway vê os dois da janela e diz que aquele é o par de amantes mais engraçado que já viu.

O ano de 1944 foi decisivo para o impulsionamento da carreira de Tennessee Williams às grandes temporadas em teatros de prestígio, ou para dizer em outras palavras, para que ele se tornasse um autor cuja obra fosse encenada com frequência na Broadway. Essa virada parece ter início com uma peça que ele havia iniciado em 1941 e retomado em 1943 chamada *A daughter of the American Revolution* (*Filha da revolução americana*) e *Daughter of Revolution* (*Filha da revolução*) (o autor usava ambas as formas, uma em cartas e outra em seu diário). Restaram dessa peça (com dois títulos concorrentes) apenas dois fragmentos de cenas com a personagem Amanda Wingfield, estabelecendo assim uma ligação direta com *The glass menagerie*. Uma versão anterior a *A daughter.../Daughter...* intitulada *Voices in my sleep* (*Vozes enquanto durmo*) apresentava a história de um jovem tendo lembranças nostálgicas de seu lar em uma véspera de Natal, o que imediatamente remete a Tom Wingfield.

Desde pelo menos abril de 1943 Williams vinha trabalhando em uma peça longa chamada *The gentleman caller* (*O pretendente*), que sofreu várias transformações ao longo desse ano e do seguinte. Em junho de 1943 Williams finalizou o conto *Portrait of a girl in glass* (*Retrato de uma moça em vidro*), que seria de grande valia para a peça longa *The glass menagerie* (WILLIAMS, 2006a, p. 364n567; 365; 374n581; 375).

Retornando a *The gentleman caller*, Williams enviou para Audrey Wood, em maio, uma sinopse de versão filmica, alegando que a peça ainda não estava suficientemente boa. Em agosto um novo final para a peça, “mais leve e quase feliz”, mas que ele mesmo chamou depois (em setembro) de “aborto”, uma vez que sentia que a energia dedicada ao projeto não

estava criando algo grande e vital. Em agosto, continuava a escrevê-la (WILLIAMS, 2006a, p. 364n567; 365; 370n576; 371; 380n593; 381; 408n628; 409).

Ainda em 1943, o autor começou a escrever a versão em um ato de *The gentleman caller*, intitulada *The pretty trap (a comedy in one-act)* (*A bela armadilha (uma comédia em um ato)*) sobre a qual se declarou insatisfeito em outubro desse ano (WILLIAMS, 2006a, p. 400n622; 401). Porém, é mais provável que ele tenha terminado de escrever essa versão em um ato em 1944, embora as informações sobre datas sejam difíceis de apurar, conforme o fez Keith (in WILLIAMS, 2011b, p. 279). Em *The pretty trap*, Amanda Wingfield, mãe de Tom e Laura, é uma sulista que aprecia as lembranças da suposta vida refinada de sua juventude. A pedido de Amanda, Tom leva Jim, um amigo do trabalho, para jantar e conhecer Laura. Ela reluta a princípio, deixando para a mãe a tarefa de ser agradável com o visitante. Porém, quando ficam a sós, Jim e Laura parecem se entender e vão caminhar no parque, o que agrada imensamente Amanda, que conclui enquanto conversa com Tom que as mulheres são uma bela armadilha.

The gentleman caller se torna finalmente *The glass menagerie* em 1944, quando Williams decide retirar o final “mais leve e quase feliz” e adotar o final que havia criado para o conto *The portrait of a girl in glass* (WILLIAMS, 2006a, p. 413). É preciso notar que *The gentleman caller* não foi publicada porque não há sinais da existência de uma versão completa da peça, havendo, no entanto, vários fragmentos de versões (THORNTON in WILLIAMS, 2006a, p. 364n567).

1944 é o ano da provável composição de *27 wagons full of cotton*²⁶⁹ (*a Mississippi Delta comedy*) (*27 carros de algodão (uma comédia do Delta do Mississípi)*)²⁷⁰, na qual

²⁶⁹ A peça foi publicada com *Twenty-seven* em formato numérico, diferente do conto.

²⁷⁰ Essa tradução foi utilizada no livro *27 carros de algodão e outras peças em um ato*, publicado pela É Realizações Editora e realizada por Kadi Moreno, Rita Giovanna e Sabrina Lavelle do Grupo TAPA (São Paulo). A diferença entre as duas traduções é a seguinte: a do conto é literal e não segue a sonoridade sugerida pelo original, ao passo que a da peça procura preservar tal sonoridade. O título original foi criado como um verso de pentâmetro trocaico. Esse tipo de verso é aquele no qual há cinco sílabas

estava trabalhando em março do ano anterior. No mês seguinte, enviou-a a Mary Hunter para leitura (WILLIAMS, 2006a, p. 360n563; 361). Não há outros registros sobre a data de composição. A primeira publicação de *27 wagons...* foi em 1945, no volume *The best one-act plays of 1944*. Em razão da publicação, a peça está sendo incluída neste panorama no ano de 1944, mas pode ter sido terminada no ano anterior, pois o próprio Williams comenta que não estava muito contente com a peça: “Não vale muito. Divertida, mas talvez um pouco sórdida.”²⁷¹

Em *27 wagons...*, Jake Meighan, dono de uma descaroçadora de algodão, incendeia uma máquina similar de Silva Vicarro, seu competidor no mercado de beneficiamento de algodão. Jake tenta convencer Flora, sua esposa avoadada, de que ele esteve na casa o tempo todo. Ela não acredita nas alegações do marido, até porque ficou esperando para que ele a levasse para a cidade para tomar Coca-Cola, refrigerante que ela adora. O marido a convence ao usar um pouco de força física. Vicarro sabe o que aconteceu, mas não pode provar. Vê-se obrigado a contratar o serviço de Jake no descaroçamento de 27 carretas de algodão. Percebendo que Vicarro se interessou por Flora, Jake pede que ela seja agradável com ele, e sai para cuidar do negócio. Vicarro a encurrula com perguntas enquanto brinca com um chicote, provocando-a. Ela percebe suas intenções e pede que pare, alegando estar tonta e precisando descansar. Como o discurso dela é confuso, Vicarro consegue a confirmação do que já sabia. Vicarro, porém, não a deixa entrar na casa sem ele e quando Flora o faz, ele a ataca. Jake volta e sabe que a esposa teve relações com Vicarro, mas não se importa, pois

tônicas alternadas com átonas (no caso da língua inglesa; no caso do grego, de onde surgiu, a alternância se dá com sílabas longas e curtas). Assim, *Twenty-seven wagons full of cotton* se tornou *Vinte e sete carros de algodão* (sendo “te e” e “de al” transformados em uma única sílaba, sendo os sons “tchi” e “djau”, respectivamente). A tradução para o português não é um pentâmetro trocaico exato, pois falta uma sílaba átona ao final do verso. Porém, a tradução preserva a sonoridade principal, que se refere ao barulho de uma máquina de descaroçar algodão. A informação sobre o pentâmetro trocaico e sua ligação com o barulho da máquina foi passada pelo ator Augusto César em uma leitura dramática da peça realizada no Galpão do Grupo TAPA (na capital paulista) em dezembro de 2011.

²⁷¹ “[...] Not worth much – amusing but a little nasty perhaps”, conforme escreveu em seu diário no dia 24 de março de 1943 (WILLIAMS, 2006a, p. 361).

conseguiu garantir seu negócio. Flora veladamente deixa o marido saber que ela gostou de ter relações com Vicarro, que é bem mais jovem que seu marido. O acordo às avessas entre eles representa características do New Deal de Roosevelt, o que na peça é feito em forma de comédia.

The glass menagerie é a oitava peça longa do escritor. Sendo uma peça de memória, acompanham-se as lembranças do narrador, Tom Wingfield, sobre Amanda e Laura, respectivamente sua mãe e irmã. A ação se passa durante a Depressão norte-americana. Tom é um jovem com pretensões literárias que se vê obrigado a trabalhar em um depósito de calçados para sustentar a família. O pai os abandonou quando eram crianças. Amanda vende assinaturas de revistas e Laura está matriculada em um curso de datilografia que ela não frequenta pois se sente envergonhada por ter uma deficiência na perna. Tom sonha em se juntar à Marinha e viver aventuras. Sufocados pela opressão econômica, cada um dos três personagens se refugia de algum modo em suas ilusões: Tom vai frequentemente ao cinema à noite, o que irrita Amanda; Laura coleciona miniaturas de animais e figuras mitológicas (como um unicórnio) em vidro, cuidando deles como se fossem reais; Amanda sonha em arranjar um bom pretendente para Laura, a fim de garantir o futuro da filha.

Para que seu plano dê certo, Amanda insiste que Tom traga para jantar um amigo do depósito. Após tanta insistência, Tom promete levar Jim O'Connor. Amanda, então, não poupa esforços para preparar um jantar que impressione o rapaz. Laura reconhece Jim como o rapaz de quem era admiradora nos tempos do colégio, o que a faz afundar ainda mais em sua timidez. Amanda relembra com todos seus tempos de juventude, dizendo que tinha vários pretendentes. O jantar parece ir bem até que a luz acaba e Amanda descobre que Tom não pagou a conta. Jim revela ter uma noiva, o que faz Amanda ficar ainda mais irritada com o filho, uma vez que essa era uma informação que ele deveria saber. Com o fracasso do jantar, resta a Laura se voltar para seus objetos de vidro. Tom sai de casa, deixando para trás a irmã e

a mãe.

Em 1945, é provável que Williams tenha escrito apenas *The long stay cut short, or the unsatisfactory supper* (*A longa estada interrompida ou A refeição insatisfatória*). A data de composição dessa peça sofre uma pequena disputa. Não há registro nos diários dele sobre a escrita da mesma. Para Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 138), a peça foi escrita antes de 1945 e publicada primeiramente como *The unsatisfactory supper* no volume *The best one-act plays of 1945*, de Margaret Mayorga, sendo também publicada na coletânea *American Blues* em 1948.

Em seu livro *Memoirs*, Williams menciona que escreveu *The unsatisfactory supper* em dezembro de 1946. O ano mencionado pelo autor não parece preciso pela seguinte razão: ele afirma que teria escrito a peça nessa época, após *You touched me!* abrir temporada na Broadway em janeiro de 1946 (WILLIAMS, 1975, p. 98-99). Porém, a peça que o escritor escrevera em parceria com Donald Windham teve sua estreia em 25 de setembro de 1945 e encerrou a temporada em 5 de janeiro de 1946²⁷². É mais provável, portanto, que Williams tenha se enganado²⁷³ em relação ao ano e que tenha escrito *The unsatisfactory supper* em dezembro (ou mesmo antes) de 1945, o que permitiria ainda a sua publicação no volume de Margaret Mayorga citado anteriormente e que só foi realmente editado no ano seguinte.

Essa peça também serviu de base, com *27 wagons...*, para um dos mais controversos trabalhos de Williams, o roteiro que originou o filme *Baby Doll* (*Boneca de carne / A voz do desejo*) de 1955, dirigido por Elia Kazan (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 138). Em 1951, quando Kazan pensava em dirigir algumas peças em um ato do autor, Williams registrou sua clara preferência – por acreditar na qualidade do trabalho – em relação a *The long stay...*, em detrimento de peças que viriam a ficar mais conhecidas, como *27*

²⁷² Os dados são do Internet Broadway Database: <<http://www.ibdb.com/show.php?id=9533>>.

²⁷³ Williams escreveu e publicou suas memórias na década de 1970, isto é, cerca de 30 anos depois de escrever essas peças.

wagons... e *This property is condemned* (WILLIAMS, 2006a, p. 536n780; 537).

The long stay cut short, or The unsatisfactory supper é a peça com o mais longo título na coletânea *American blues* que, na verdade, são dois títulos unidos por “or”. Ambos descrevem sucintamente situações da peça, sendo que a primeira parte do título é decorrência da primeira, ou seja, a estada é abreviada a partir da discussão gerada em virtude de uma refeição insatisfatória.

A ação se passa em uma pequena cidade do Mississípi chamada Blue Mountain. Na mesma casa, vivem Archie Lee e sua esposa Baby Doll, além de uma tia octagenária dessa última, chamada Rose.

O diálogo tem início com a reclamação de Archie Lee sobre a recente incapacidade de Tia Rose de cozinhar corretamente. Ela acabara de preparar um prato que ficou mal cozido e sem sal, o que irritou a ele e a Baby Doll profundamente. Aproveitando o espírito de reclamação, Baby Doll diz que a tia tem tomado conta do lugar por chamar tudo de seu.

A tia avisa que colherá rosas no jardim e diz estar muito feliz por poder cozinhar para os sobrinhos. Apesar dos agrados que ela tenta fazer, Archie Lee reclama com Baby Doll que a permanência dela na casa já ultrapassou os limites.

Baby Doll, mesmo descontente com a situação imposta, pergunta à tia se ela tem planos para o futuro, mas a tia lhe diz que seu único plano naquele momento é deixar tudo como está e aguardar o chamado de Jesus, uma vez que ela já está velha demais para mudanças.

Vendo que Baby Doll não conseguirá convencer a tia, Archie Lee informa que a levará no dia seguinte para onde ela quiser, seja a casa de outros sobrinhos ou um asilo, o que faz Tia Rose inquirir se eles não estão satisfeitos com as refeições.

Um furacão se aproxima e Archie Lee e Baby Doll entram na casa, chamando por Tia Rose. Ela, no entanto, permanece no lado de fora, junto às rosas que sempre cultivou. Mesmo

sob os protestos dos sobrinhos, ela não cede e não entra na casa, relembrando todo o amor e dedicação que teve para com os sobrinhos e que naquele momento estava sendo desprezado. Agarrando-se a algumas rosas, seu frágil corpo é arrastado pelo furacão.

Em 1946, Williams terminou de escrever *Interior: panic* (*Interior: pânico*) (KEITH in WILLIAMS, 2011b, p. 279) e *Ten blocks on the Camino Real* (WILLIAMS, 2006a, p. 439). *Interior...* é uma peça precursora a *A streetcar named desire*, que viria a se tornar o novo *hit* da Broadway no ano seguinte. Robert Bray (2007) nota que “Embora não seja incomum descobrir fragmentos de manuscritos e textos datilografados concernentes a uma peça mais conhecida, é muito raro encontrar uma peça em um ato completa relacionada a um trabalho mais expressivo, especialmente um tão importante como *Streetcar*.”²⁷⁴ O estudioso nota isso com razão, afinal, além de *The glass menagerie*, *A streetcar...* parece ser a única a ter uma peça em um ato como predecessora (pelo menos até o momento).

Em *Interior: panic*, a ação se passa na casa modesta de Grace e Jack, em Nova Orleans, na qual Blanche chega para passar uma temporada de verão. Blanche e sua irmã Grace passaram a infância e adolescência em uma fazenda chamada Belle Reve, que foi perdida tempos antes de sua chegada à casa da irmã. Blanche parece estar à beira de um ataque de nervos, situação agravada pela aparente rejeição de George, com quem estava saindo. O estado mental de Blanche se agrava – ela torna-se obsessiva em relação à aparência e ouve vozes do passado – e a irmã a confronta sobre a possibilidade de um desequilíbrio mental. Blanche então confessa que para superar a perda de Belle Reve, entregou-se a estranhos e envolveu-se com um aluno, o que lhe rendeu um convite forçado do diretor da escola onde lecionava para ficar afastada. Ao final, George aparece com flores e chocolates para Blanche. Tanto em *The pretty trap* como em *Interior: panic*, Williams imprime ao final

²⁷⁴ “Although it is not terribly unusual to discover previously unpublished manuscript and typescript fragments that pertain to a well-known play, it is very rare to find a complete one-act play relating to a major work, especially one as important as *Streetcar*.”

um tom otimista, quase feliz para as personagens.

Ten blocks... serviu de base para um filme com título homônimo em 1966, dirigido por Jack Landau, tendo no elenco Martin Sheen, Lotte Lenya e Tom Aldredge nos papéis principais (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 299). A primeira encenação da peça em circuito teatral profissional norte-americano só foi acontecer em 2009, produzida pela The Margin Company Theater, que a encenou no Ohio Theater, na cidade de Nova York, dirigida por David Herskovits.

O principal motivo para não haver encenação dessa peça, segundo consta na autobiografia *Memoirs*, foi a resposta decepcionante e desencorajadora que Tennessee Williams (1975, p. 101) recebeu de sua agente, Audrey Wood, assim que essa leu a sua peça:

Eu estava jantando em um restaurante quando fui chamado ao telefone. Era Audrey ligando de Nova York. 'Sobre aquela peça que você me enviou', ela disse estridentemente, 'guarde-a e não deixe ninguém vê-la'. Eu não acho que Audrey tivesse percebido o quanto eu estava sujeito à depressão quando o assunto era meu trabalho ou certamente ela não teria julgado a peça daquela forma.²⁷⁵

A resposta da agente, embora decepcionante para o autor, é sintomática: era o trabalho mais ousado de Williams até aquele momento e a ideia de montá-lo profissionalmente sequer foi levada em consideração. Williams já havia passado pelo crivo da crítica um ano antes com seu enorme sucesso *The glass menagerie*, mas Audrey Wood deixou implícito que investir naquela peça seria um retrocesso na carreira.

Embora *Ten blocks...* não tenha tido uma encenação profissional à época em que foi escrita, ela serviu como exercício de interpretação nas mãos de Elia Kazan, então fundador do Actors's Studio, a recém-criada escola de interpretação para aperfeiçoamento de atores, diretores e escritores profissionais. O encorajamento de Kazan foi essencial para que a peça

²⁷⁵ "I was having dinner in a restaurant when I was called to the phone. It was Audrey calling from New York. 'About that play you sent me,' she said stridently, 'put it away, don't let anybody see it'. I don't think Audrey ever realized how subject I was to depression about my work or surely she would not have acknowledged the play in that particular fashion."

ganhasse uma versão expandida:

[...] Elia Kazan ficou sabendo da peça [*Ten blocks...*] e pensou que seria divertido fazer um exercício no Actors Studio. Enquanto ele e os outros atores flertavam com a peça, Kazan estava animado pelo seu estilo excêntrico, e quando eu passei por Nova York, a caminho de Roma, ele sugeriu que eu passasse pela escola para ver o que Eli Wallach e dois ou três outros atores talentosos tinham feito com as cenas. Eu fiquei verdadeiramente impressionado. Kazan havia encontrado precisamente o tom certo da peça e investido nela sua exuberância brilhantemente inventiva. Lá mesmo decidimos colocá-la na Broadway, e eu comecei a expandi-la em uma peça longa.²⁷⁶ (WILLIAMS, 2009, p. 147)

Em *Ten blocks on the Camino Real*, um premiado ex-boxeador americano chamado Kilroy chega ao Caminho Real referido no título, uma praça de um porto em um lugar não identificado das Américas. Ele foi para lá porque teve que desistir do boxe devido à sua condição física (tem um coração do tamanho da cabeça de um bebê) e não pode fazer sexo, o que o faz desistir do casamento. O Caminho Real é um lugar sinistro, onde os Varredores de Rua recolhem os corpos dos mortos de sede que não podem arcar com os preços cobrados pelo dono do hotel Siete Mares, onde se hospedam Marguerite Gautier, o Barão de Charlus e Jacques Casanova. Kilroy consulta uma cigana e acaba conhecendo sua filha, Esmeralda, que terá a virgindade reavida em uma festa naquela noite. Casanova acaba tendo de deixar o hotel porque as remessas de dinheiro que recebe são cortadas. Os Varredores de Rua capturam Kilroy e os médicos extraem seu coração, mas ele consegue recuperá-lo e escapa. Esmeralda não quer saber de Kilroy e o despreza em outra festa. Marguerite e Casanova se reencontram e se entendem. Procurando por uma estrada que o leve para longe do Caminho Real, surgem Dom Quixote e Sancho Panza. Quixote convida Kilroy a iniciar uma jornada com ele.

²⁷⁶ “[...] Elia Kazan happened to come accross it [*Ten Blocks on the Camino Real*] and thought it would be fun to do as an Actors Studio exercise. As he and the other actors played around with it, Kazan found himself becoming excited by its offbeat style, and when I came through New York, on my way to Rome, he suggested that I drop by the studio to see what Eli Wallach and two or three other highly gifted players had made of the sketch. I was truly amazed. Kazan had found precisely the right key of the little sketch and had invested it with his brilliantly inventive exuberance. Right then and there we decided to put it on Broadway, and I began to expand it into a full-length play.”

Ainda é preciso mencionar duas peças cujas datas de composição são mais difíceis ainda de precisar: *The Palooka* (*O Palooka* ou *O panaca*) e *Escape* (*Fuga*). Segundo Moschovakis e Roessel (2005, p. 230-231):

Não podemos datar a peça [*The Palooka*] com nenhum grau de probabilidade, exceto se fizermos uma conjectura *a priori* de que Williams a escreveu durante os anos 1930 ou 1940. [...] *Escape* parece ser o produto do final dos anos 1930 ou início dos anos 1940, os anos de 'aprendizado' de Williams. Seria pura especulação aplicar uma data mais específica baseada em eventos históricos, uma vez que as reverberações políticas do caso Scottsboro duraram da década de 1930 até a de 1960 e chegam ao presente.²⁷⁷

Por essa razão, ambas não foram inseridas no panorama e nenhum ano foi atribuído, como feito com todas as outras peças.

Em *The Palooka*, um veterano dos ringues, conhecido como The Palooka, se prepara para uma luta que acredita conseguirá vencer. Ele conversa com um boxeador novato chamado Garoto, que será o próximo a lutar. Palooka descobre que o Garoto é um grande admirador de Galveston Joe, um ex-boxeador que, segundo Palooka, além da fama conquistou também fortuna. Palooka dá conselhos de luta para o Garoto, quando chega o Treinador, anunciando a vez de ele lutar. O Garoto fica sabendo pelo Treinador que Palooka é Galveston Joe e que ele será derrotado rapidamente no ringue, pois seus truques esportivos já são conhecidos.

Em *Escape*, enquanto jogam cartas, três presidiários acompanham da cela a tentativa de fuga de seu amigo Billy, que quer embarcar no trem. Steve e Big torcem para que ele consiga, mas Texas não deseja a mesma sorte, pois foi agredido pelo fugitivo tempos antes. Billy é perseguido por guardas e cães que querem capturá-lo vivo ou morto. Ao final, Billy é morto. Steve e Big concluem que ele agora está livre.

²⁷⁷ "We cannot date the play [*The Palooka*] with any degree of probability, except by making the plausible a priori assumption that Williams must have written it during the 1930s or 1940s. [...] *Escape* appears to be a product of the later 1930s or earlier 1940s, Williams's 'apprentice' years. It would be pure speculation to assign a more particular date based on historical events, since the political reverberations of Scottsboro lasted from the 1930s through the 1960s and into the present."

Este painel procurou apresentar, para além da simples cronologia, uma visão panorâmica do processo de escrita, dos reprocessamentos de ideias, temas, formas e personagens dos quais Williams se valeu para a criação. Pretende-se, assim, situar o leitor sobre as duas décadas iniciais de sua produção. É certo que as peças de *American blues* foram privilegiadas nesse panorama, o que se justifica pelo escopo da tese.

APÊNDICE B – ORDEM CRONOLÓGICA DAS OBRAS DE TENNESSEE WILLIAMS

A tabela abaixo apresenta os títulos originais das obras de Tennessee Williams de acordo com a ordem cronológica (por ano) em que foram escritas. Após o título, seguirá a tradução, uma nota sobre a tradução, o gênero literário, o ano em que foi escrita (ou finalizada), dados da primeira publicação, e dados da primeira encenação. Quando possível e relevante, serão incluídos dados adicionais a respeito desses itens na própria tabela. A inclusão deste apêndice tem o intuito de evidenciar a prolificidade do autor. Não se trata, portanto, de uma apresentação exaustiva ou definitiva sobre a produção do autor, ao contrário, é um trabalho que ainda deverá ser completado e atualizado conforme for necessário.

Critérios de organização da tabela:

Título: tal e qual aparece publicado ou é referido pelo próprio autor e/ou por teóricos, seguido de sua tradução. Quando feita por um tradutor, seu nome será identificado.

Tradução: as traduções seguirão os critérios abaixo:

a) consagradas ou já usadas em encenações e/ou publicações. Nesse caso, será indicado o nome do(a) tradutor(a), conforme abaixo:

- Para os títulos dos contos que estão no volume *Collected stories*, de 1985, optou-se pelas traduções que estão no volume *49 contos de Tennessee Williams*, de 2006.
- Para os títulos das peças do volume *Mister Paradise and other one-act plays*, de 2005, optou-se pelas traduções que estão no volume *Mister Paradise e outras peças em um ato*, de 2011.

- Para os títulos das peças do volume *27 wagons full of cotton and other short plays*²⁷⁸, optou-se pelas traduções que estão no volume *27 carros de algodão e outras peças em um ato*, de 2012. Os dados completos dessas obras estão nas *Referências bibliográficas*.

b) do autor desta tese, no caso de obras não traduzidas ou encenadas (ou cujas referências de tradução e encenação não foram encontradas). Estas serão identificadas com (AT) abaixo do título traduzido. Via de regra, as traduções feitas pelo autor da tese serão literais. Dado que o conhecimento aprofundado de cada obra sempre permite aprimorar a sua tradução – o que se reflete sobre o título, sem dúvida – fica registrado que essa tradução oferecida é apenas informativa.

c) de autores diversos que traduziram mas não publicaram ou encenaram. Nesse caso, nem sempre será possível indicar o nome do(a) tradutor(a), pois as cópias encontradas não o informam. Assim, será nomeado o local onde tais traduções se encontram.

Gênero: será identificado o gênero literário de cada obra.

Ano: será identificado o ano em que a obra foi escrita (ou concluída). As informações foram retiradas dos volumes a seguir mencionados, cujos dados completos estão nas *Referências Bibliográficas*: HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD (2005) – *Critical Companion to Tennessee Williams*; WILLIAMS, Tennessee (2006) – *Notebooks*; WILLIAMS, Tennessee (2011) – *The magic tower and other one-act plays*; WILLIAMS, Tennessee (2005) – *Mister Paradise and other one-act plays*; WILLIAMS, Tennessee (2008) – *The traveling companion*

²⁷⁸ O volume citado nas Referências é de 1981, porém, contém três peças (*The unsatisfactory supper*, *Steps must be gentle* e *The demolition downtown*) a mais do que na primeira edição, de 1953 e na segunda, de 1966, ambas publicadas pela editora New Directions sob o título *27 wagons full of cotton and other one-act plays*. A tradução brasileira de 2012 tem como base as primeiras edições, portanto, sem essas três peças citadas.

and other plays. Serão usados “ca.” para datas aproximativas e “p.” para datas prováveis.

Dados de publicação: serão listados, seguindo o mesmo critério do Ano, e incluídos aqueles mais relevantes (primeiras publicações, por exemplo).

Encenação / Adaptação: serão listados breves dados sobre encenações, especialmente nos Estados Unidos e no Brasil, e adaptações para cinema e televisão.

Campos em cinza: significam que não foram encontradas informações a respeito.

Tabela 1 – Obras de Tennessee Williams

Título	Tradução	Gênero	Ano de escrita ou finalização	Dados de publicação	Encenação / Adaptação para cinema, televisão etc.
<i>The vengeance of Nitocris</i>	<i>A vingança de Nitócris</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1928	1928, <i>Weird tales</i> (revista); 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>The lady's beaded bag</i>	<i>A bolsa aljofarada de uma senhora</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1930	1930, University of Missouri's English Club; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Something by Tolstoi</i>	<i>Alguma coisa de Tolstói</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1930 ou 1931	1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Beauty is the word</i>	<i>Beleza é a palavra</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1930	Não publicada.	
<i>Big Black: a Mississippi idyll</i>	<i>Negão, um idílio no Mississippi</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Entre 1931-1932	1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>The Palooka</i>	<i>O Palooka ou O Panaca</i> (Kadi Moreno e Augusto Cesar – TAPA)	Peça em um ato	Durante os anos 1930 ou 1940	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays</i> .	
<i>Cairo! Shanghai! Bombay!</i>	<i>Cairo! Shanghai! Bombaim!</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1935	Não publicada.	1935, Memphis, Tennessee.
<i>Why do you smoke so much, Lily? (a short story in one-act)</i>	<i>Por que você fuma tanto, Lily? (um conto em um ato)</i> (Rita Giovanna e Carolina Manica – TAPA)	Peça em um ato	1935	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays</i> .	
<i>Twenty-seven wagons full of cotton</i>	<i>Vinte e sete carretas cheias de algodão</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1935	1936, <i>Manuscript magazine</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Accent of a coming foot</i>	<i>A entonação de um pé que se aproxima</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1935	1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Ten minute stop</i>	<i>Parada de dez minutos</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	ca. 1936	1985, <i>Collected stories</i> .	

Moony's kid don't cry	<i>O bebê de Moony num chora</i>	Peça em um ato	1936	1940, <i>The best plays of 1940</i> ; 1948, <i>American blues</i> .	1946, Nantucket, Massachusetts; 1958, filmada para a rede NBC (programa Kraft Theater).
The magic tower	<i>A torre mágica</i> (AT)	Peça em um ato	1936	2011, <i>The magic tower and other one-act plays</i> .	1939, encenada pelo Websters Grove Theatre Guild, em St. Louis.
Curtains for the gentleman	<i>Cortinas para o cavalheiro</i> (AT)	Peça em um ato	1936	2011, <i>The magic tower and other one-act plays</i> .	
Sand	<i>Areia</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1936	1985, <i>Collected stories</i> .	
Candles to the sun	<i>Velas ao sol</i> (AT)	Peça em 10 cenas	1936	2004, edição da New Directions.	1937, encenada pelo The Mummers, em St. Louis.
The gift of an apple	<i>Uma maçã de presente</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1936	1985, <i>Collected stories</i> .	
Headlines	<i>Manchetes</i> (AT)	Peça em um ato	1936	Não publicada.	1936, encenada pelo The Mummers, em Saint Louis (e não creditada a Williams).
Honor the living	<i>Honrem os vivos</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1937	2011, <i>The magic tower and other one-act plays</i> .	
The big game	<i>O Jogão</i> (Kadi Moreno e Augusto Cesar – TAPA)	Peça em um ato	p. 1937	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays</i> .	
The field of blue children	<i>O campo das crianças azuis</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1937	1939, <i>Story magazine</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
Me, Vashya!	<i>Eu, Vashya</i> (AT)	Peça em um ato	1937	2011, <i>The magic tower and other one-act plays</i> .	2004, encenada pelo Performing Arts Department da Washington University em St. Louis.
His Father's House	<i>Na casa do Pai</i> (AT)	Conto	Antes de 1938	2005 (disponível em PDF: < http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2005/index.htm >.)	

<i>Auto-da-fé (a tragedy in one act)</i>	<i>Auto da fé</i> (Sabrina Lavelle – Grupo TAPA) <i>Auto da fé (uma tragédia em um ato)</i> (AT)	Peça em um ato	1938	1966, <i>27 wagons full of cotton and other one-act plays.</i>	1986, Nova York.
<i>Every twenty minutes (a satire)</i>	<i>A cada vinte minutos (uma sátira)</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1938	2011, <i>The magic tower and other one-act plays.</i>	2011, encenada pelo Southern Rep Theater, em Nova Orleans.
<i>In our profession</i>	<i>Na nossa profissão</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1938	2011, <i>The magic tower and other one-act plays.</i>	
<i>The fugitive kind</i>	<i>O tipo fugitivo</i> (AT)	Peça em oito cenas	Entre 1936 e 1938	Não publicada.	1937, Saint Louis, Missouri.
<i>Spring storm</i>	<i>Tempestade primaveril</i> (AT)	Peça em três atos	1937-1938	1997, edição da New Directions.	1996, Ensemble Studio Theatre (leitura dramática).
<i>Not about nightingales</i>	<i>Não sobre rouxinóis</i> (Eduardo Rieche para a encenação 2012)	Peça em três atos	1938	1998, edição da New Directions.	1998, Londres; 2012, Teatro NET – Rio de Janeiro.
<i>Escape</i>	<i>Fuga</i> (Augusto César, Kadi Moreno, Gisele Freire, Isabella Lemos, Rita Giovanna e Sabrina Lavelle – TAPA)	Peça em um ato	Final dos anos 1930 ou início dos 1940	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	
<i>Summer at the lake</i>	<i>Verão no lago</i> (Rita Giovanna e Kadi Moreno – TAPA)	Peça em um ato	p. 1938	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	2004, encenada como <i>Escape</i> e dirigida por Michael Kahn como parte do programa <i>Five by Tenn</i> ; 2011-2012, Viga Espaço Cênico, São Paulo, pelo Grupo TAPA, como parte do programa <i>Albuns blues do Tennessee</i> .

<i>The case of the crushed petunias – a lyrical fantasy</i>	<i>O caso das petúncias esmagadas (uma fantasia lírica)</i> (Sem identificação do tradutor – Museu Lasar Segall) <i>O caso das petúncias pisoteadas (uma fantasia lírica)</i> (Antônia Futuro e Francisco Alejandro Ortega)	Peça em um ato	1941	1948, <i>American blues.</i>	1957, Karamu Theater, em Cleveland, Ohio; 1957, Porto Alegre, Brasil; 1969, Purple Masque Experimental Theatre da Kansas State University.
<i>The fat man's wife</i>	<i>A mulher do gordo</i> (Isabella Lemos – TAPA)	Peça em um ato	p. 1939	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	
<i>Battle of angels</i>	<i>Batalha de anjos</i> (AT)	Peça em três atos e um epílogo	1939	1945, edição da Pharos.	1940, Boston.
<i>Adam and Eve on a ferry</i>	<i>Adão e Eva em uma balsa</i> (Augusto Cesar – TAPA)	Peça em um ato	1939	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	
<i>At liberty</i>	<i>Em liberdade</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1939	1941, <i>American Scenes: A Volume of New Short plays</i> ; 2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	1964, encenada no La Mama Experimental Theater Club, em Nova York.
<i>The Vine</i>	<i>Um ramo de videira</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Entre 1939 e 1944	1954, <i>Mademoiselle</i> ; 1985, <i>Collected Stories.</i>	
<i>Mister Paradise</i>	<i>Mister Paradise</i> (Kadi Moreno – TAPA)	Peça em um ato	p. 1939	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	2005, encenada no Tennessee Williams Literary Festival, em Nova Orleans.
<i>The dark room</i>	<i>O quarto escuro</i> (Isabella Lemos, Kadi Moreno e Rita Giovanna – TAPA)	Peça em um ato	ca. 1939	1948, <i>American Blues</i> ; 2011, <i>The magic tower and other one-act plays.</i>	1966, Londres; 2011-2012, Viga Espaço Cênico, São Paulo, pelo Grupo TAPA, como parte do programa <i>Albums blues do Tennessee.</i>
<i>The dark room</i>	<i>O quarto escuro</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	ca. 1940	1985, <i>Collected Stories.</i>	

<i>Portrait of a madonna</i>	<i>Retrato de uma madonna</i> (Augusto Cesar – Grupo TAPA)	Peça em um ato	p. 1940	1966, 27 wagons <i>full of cotton and other one-act plays.</i>	1946-7, Los Angeles; 1959, Nova York.
<i>The long goodbye</i>	<i>O demorado adeus</i> (Esther Mesquita – 1951 – EAD) <i>O longo adeus</i> (Isabella Lemos – Grupo TAPA)	Peça em um ato	1940	1966, 27 wagons <i>full of cotton and other one-act plays.</i>	1940, New School for Social Research; 1946, Nantucket, Massachusetts; 1951, Escola de Arte Dramática de São Paulo; 2013, Viga Espaço Cênico, na cidade de São Paulo.
<i>In memory of an aristocrat</i>	<i>Em memória de uma aristocrata</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1940	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>I rise in flame, cried the Phoenix (a play in one act about D. H. Lawrence)</i>	<i>Eu me elevo em chamas, gritou a Fênix (uma peça em um ato sobre D. H. Lawrence)</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1941	1951, pela New Directions e pelo Dramatists Play Service (as duas versões têm finais diferentes).	1959, Theatre de Lys.
<i>The mysteries of the Joy Rio</i>	<i>Os mistérios do Joy Rio</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1941	1954, <i>Hard candy</i> ; 1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>Thank you, kind spirit</i>	<i>Obrigada, bom espírito</i> (Gisele Freire – TAPA)	Peça em um ato	1941	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	2005, Tennessee Williams Literary Festival, em Nova Orleans.

<i>Hello from Bertha</i>	<p><i>Lembranças de Berta</i> (Guilherme de Almeida – 1950 – TBC)</p> <p><i>Lembranças de Bertha</i> (Sabrina Lavelle e Mariana Hein – Grupo TAPA)</p> <p><i>Bertha manda lembranças</i> (AT)</p>	Peça em um ato	p. 1941	<p>1953, 27 wagons full of cotton and other one act plays.</p>	<p>1959, com Nidia Licia no papel de Bertha e direção de Sergio Cardoso (Teatro Bela Vista). A peça fez parte de um programa em que também estavam <i>Antes do café</i> (<i>Before breakfast</i>), de Eugene O'Neill e também <i>O Homem com a flor na boca</i> (<i>L'uomo del fiori in boca</i>), de Luigi Pirandello.</p> <p>1961, produzido para a PBS – programa <i>Play of the Week: four plays by Tennessee</i>.</p>
<i>The frosted glass coffin</i>	<i>O caixão congelado de vidro</i> (AT)	Peça em um ato	1941	<p>1970, <i>Dragon country</i>;</p> <p>1981, <i>In the bar of a Tokyo hotel and other plays</i>.</p>	1970, Key West, Florida – dirigida pelo próprio Tennessee Williams.
<i>Stairs to the roof</i>	<i>Escada para o telhado</i> (AT)	Peça em 19 cenas	1941	2000, edição da New Directions.	1945, encenada na Pasadena Playhouse.
<i>This property is condemned</i>	<i>Esta propriedade está condenada</i> (Helena Dutt-Ross – Grupo TAPA)	Peça em um ato	p. 1941	<p>1941, <i>American scenes</i>;</p> <p>1966, 27 wagons full of cotton and other one-act plays.</p>	1942, encenada na New School for Social Research; 1966, lançamento da versão filmica.
<i>Lord Byron's love letter</i>	<i>A carta de amor de Lord Byron</i> (Augusto Cesar – Grupo TAPA)	Peça em um ato	1941	1966, 27 wagons full of cotton and other one-act plays.	1955, Nova Orleans, Louisiana, e Chicago, Illinois. (Colaboração de Williams para essa produção realizada em forma de ópera).

<i>The lady of Larkspur lotion</i>	<i>A dama de bergamota</i> (Thais do Amaral Balloni – Cadernos de Textos do Tablado – 1979) <i>A dama da loção antipiolho</i> (Isabella Lemos e Rita Giovanna – TAPA)	Peça em um ato	1941	1966, 27 wagons <i>full of cotton and other one-act plays.</i>	1948, Paris, France; 1963, New York; 2011-2012, Viga Espaço Cênico, São Paulo, pelo Grupo TAPA, como parte do programa <i>Albums blues do Tennessee.</i>
<i>The long stay cut short, or The unsatisfactory supper</i>	<i>A longa estada interrompida ou A refeição insatisfatória</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1942	1948, <i>American Blues.</i>	1971, Londres; 2012, Toronto, Canadá.
<i>The purification</i>	<i>A purificação</i> (Augusto Cesar e Maria Sílvia Betti – TAPA)	Peça em um ato	1942	1966, edição da New Directions.	1944, dirigida por Margo Jones, Pasadena Playhouse, Pasadena.
<i>Desire and the Black masseur</i>	<i>O desejo e o massagista negro</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Entre 1942 e 1946	1948, edição da New Directions: <i>Prose and poetry 10</i> ; 1985, <i>Collected stories.</i>	1988, adaptada para o cinema como <i>Noir et blanc</i> , pela cineasta francesa Claire Devers.
<i>You touched me! (escrita com Donald Windham)</i>	<i>Você me tocou!</i> (AT)	Peça em três atos	1942	1947, edição da New Directions.	1943, Cleveland, Ohio; 1945, Nova York.
<i>The last of my solid gold watches</i>	<i>O último dos meus relógios de ouro maciço</i> (Augusto Cesar – Grupo TAPA)	Peça em um ato	p. 1942	1966, 27 wagons <i>full of cotton and other one-act plays.</i>	1948, Los Angeles, Califórnia; 1948, Dallas, Texas; 1958, lançada a adaptação filmica dirigida por Sidney Lumet.
<i>The kingdom of Earth</i>	<i>O reino da Terra</i> (Fernando de Castro Ferro – 49 contos)	Conto	1942	1966, <i>The knightly quest</i> ; 1985, <i>Collected stories.</i>	1969, lançada a versão filmica intitulada <i>The Last of the Mobile Hot Shots.</i>
<i>Portrait of a girl in glass</i>	<i>Retrato de uma moça em vidro</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1943	1948, <i>One arm</i> ; 1985, <i>Collected stories.</i>	

<i>The pink bedroom</i>	<i>O quarto rosa</i> (Rita Giovanna e Isabella Lemos – TAPA)	Peça em um ato	1943	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays.</i>	
<i>The strangest kind of romance (a lyric play in four scenes)</i>	<i>A mais estranha forma de amor (uma peça lírica em quatro cenas)</i> (Kadi Moreno e Rita Giovanna – Grupo TAPA)	Peça em um ato	p. 1943	1966, <i>27 wagons full of cotton and other one-act plays.</i>	1960, Paris, França.
<i>The angel in the alcove</i>	<i>O anjo na lucarna</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1943	1948, <i>One arm</i> ; 1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>The coming of something to widow Holly</i>	<i>Boa nova para a viúva Holly</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	ca. 1943	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>The pretty trap (a comedy in one act)</i>	<i>A bela armadilha (uma comédia em um ato)</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1944	2006, Tennessee Williams Annual Review.	2011, encenada pelo Southern Rep. Theater, em Nova Orleans.
<i>Oriflamme</i>	<i>Auriflama</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1944	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>27 wagons full of cotton (a Mississippi Delta comedy)</i>	<i>27 carros de algodão (uma comédia do Delta do Mississippi)</i> (Kadi Moreno, Rita Giovanna e Sabrina Lavelle – TAPA)	Peça em um ato	p. 1944	1966, <i>27 wagons full of cotton and other one-act plays.</i>	1955, Nova Orleans, Louisiana; 1955, Nova York.
<i>The glass menagerie</i>	<i>À margem da vida</i> (Esther Mesquita, para a encenação de 1947 e outras) <i>O zoológico de vidro</i> (Marcos Daud, para a encenação de 2009)	Peça em sete cenas	1944	1945, Random House (há outras com mudanças feitas pelo próprio autor).	1944, Chicago, Illinois (entre outras); 1947, Primeira encenação no Brasil, no Teatro Municipal de São Paulo; 2009, SESC Consolação de São Paulo; Há três adaptações para cinema e TV dessa peça.
<i>One arm</i>	<i>O maneta</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Entre 1942 e 1945	1948, <i>One arm</i> ; 1985, <i>Collected stories.</i>	

<i>Tent worms</i>	<i>Casa de veraneio</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1945	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>The malediction</i>	<i>A maldição</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1945	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>The interval</i>	<i>O interlúdio</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1945	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>The important thing</i>	<i>Da maior importância</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1945	1985, <i>Collected stories.</i>	1980, adaptado para filme homônimo – direção de Anne Borin.
<i>Something about him</i>	<i>Tem alguma coisa nele</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Antes de 1946	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>Ten blocks on the Camino Real</i>	<i>Dez blocos no Caminho Real</i> (AT)	Peça em dez blocos	1946	1948, <i>American blues.</i>	1966, filme homônimo dirigido por Jack Landau; 2008, encenada pela Margin Company Theater, em Nova York; 2012, encenada pela Beau Jest Moving Theater, em Provincetown.
<i>Interior: panic</i>	<i>Interior: pânico</i> (AT)	Peça em um ato	1946	2011, <i>The magic tower and other one-act plays.</i>	2005, encenada no Tennessee Williams Literary Festival, em Nova Orleans.
<i>Blue Mountain ballads</i>	<i>Baladas de Blue Mountain</i> (AT)	Poemas	Depois de 1946	1954, <i>In the winter of cities</i> (O autor escreveu os poemas e Paul Bowles os musicou).	
<i>The night of the iguana</i>	<i>A noite do iguana</i> (Jorio Dauster – 49 contos)	Conto	Entre 1946 e 1948	1985, <i>Collected stories.</i>	
<i>The yellow bird</i>	<i>O pássaro amarelo</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Antes de 1947	1947, <i>Town and country</i> ; 1985, <i>Collected stories.</i>	

<i>A streetcar named desire</i>	<i>Uma rua chamada pecado</i> (Carlos Lage – 1948 – Teatro Ginástico/RJ) <i>Um bonde chamado desejo</i> (Brutus Pedreira – 1960)	Peça em 11 cenas	1947	1947, edição da New Directions.	1947, Nova York (entre outras tantas); 1948, primeira encenação no Brasil, no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, sob o título <i>Uma rua chamada pecado</i> ; 2002, encenação em São Paulo, sob a direção de Cibele Forjaz; Há três adaptações para cinema e televisão dessa peça.
<i>Chronicle of a demise</i>	<i>Crônica de um desaparecimento</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1947	1948, <i>One arm</i> . 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Rubio y morena</i>	<i>Rubio y morena</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Antes de 1948	1948, <i>Partisan Review</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>The poet</i>	<i>O poeta</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Antes de 1948	1948, <i>One arm</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Summer and smoke</i>	<i>O anjo de pedra</i> (Sérgio Viotti)	Peça em 12 cenas	1948	1948, não consta o nome da editora; 1951, foi revisada, reescrita e publicada como <i>The eccentricities of a nightingale</i> .	1947, Dallas, Texas; 1948, Nova York; 1961, lançada a adaptação filmica homônima.
<i>These are the stairs you got to watch</i>	<i>Estas são as escadas que você deve viajar</i> (AT)	Peça em um ato	Após 1948	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays</i> .	
<i>The resemblance between a violin case and a coffin</i>	<i>A semelhança entre um estojo de violino e um ataúde</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1949	1950, <i>Flair magazine</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	

<i>The Roman spring of Mrs. Stone</i>	<i>A última primavera</i> (José Estevão Sasportes) <i>Em Roma, na primavera</i> (Título da versão filmica)	Romance	ca. 1950	1950, edição da New Directions.	1961, adaptado para o cinema com direção de Jose Quintero; 2003, adaptado para a televisão com direção de Robert Allan Ackerman.
<i>Talk to me like the rain and let me listen</i>	<i>Fala comigo doce como a chuva</i> (Maria Vorhees) <i>Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...</i> (Gisele Freire – Grupo TAPA)	Peça em um ato	ca. 1950	1966, 27 wagons <i>full of cotton and other one-act plays</i> .	1958, Westport, Connecticut; 1973, Nova York.
<i>All Gaul is divided</i> (texto-fonte para <i>A lovely Sunday for Creve Coeur</i>)	<i>Toda a Gália está dividida</i> (AT)	Roteiro	ca. 1950	1984, <i>Stopped rocking and other screenplays</i> .	
<i>Will Mr. Merriwether return from Memphis?</i>	<i>O Sr. Merriwether retornará de Memphis?</i> (AT)	Peça em dois atos	Durante os anos 1950	1997, <i>Missouri Review</i> ; 2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	1980, encenada no Florida Keys Community College.
<i>The loss of a teardrop diamond</i>	<i>A perda do brinco de diamante</i> (AT)	Roteiro	Durante os anos 1950	1984, edição da New Directions.	Lançada a versão filmica em 2008, dirigida por Jodiell Markell.
<i>Il cane incantato della Divina Costiera</i> (versão prévia de <i>The Rose Tattoo</i>)	<i>O cão encantado da Costa Divina</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1950	2003 (disponível em PDF: < http://www.tennessee-williamsstudies.org/archives/2003/index.htm >.)	
<i>The rose tattoo</i>	<i>A rosa tatuada</i> (R. Magalhães Junior)	Peça em três atos	1950	1951, edição da New Directions.	1950, Chicago, Illinois; 1951 Nova York; 1955, versão filmica homônima; 1956, Teatro Popular de Arte, São Paulo.
<i>The eccentricities of a nightingale</i>	<i>As excentricidades de um rouxinol</i> (AT)	Peça em três atos e um epílogo	1951	1964, edição da New Directions.	1964 e 1976, Nova York; 1976, adaptação para a rede americana PBS.

<i>Two on a party</i>	<i>Dois na gandaia</i> (Jorio Dauster – 49 contos)	Conto	Entre 1951 e 1952	1954, <i>Hard candy</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Three players of a Summer game</i> (texto-fonte para <i>Cat on a hot tin roof</i>)	<i>Um passatempo de verão</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Entre 1951 e 1952	1952, <i>New Yorker</i> ; 1954, <i>Hard candy</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Sweet bird of youth</i>	<i>Doce pássaro da juventude</i> (AT)	Peça em três atos	1952	1957, <i>Esquire</i> ; 1959, edição da New Directions; 1962, edição da Penguin.	1956, Coral Gables, Florida; 1962, versão filmica homônima dirigida por Richard Brooks.
<i>Something unspoken</i>	<i>Algo não dito</i> (Gisele Freire e Rita Giovanna – Grupo TAPA)	Peça em um ato	Antes de 1953	1959, publicada com <i>Suddenly last summer</i> sob o título <i>Garden District</i> .	1955, Lake Hopatcong, Nova Jersey; 1958, Nova York.
<i>Camino Real</i>	<i>Camino Real</i> (Ricardo Monteiro e Maria Rita Sodré – 2007 – Tucarena PUC-SP)	Peça em um prólogo e 16 blocos)	1953	1953, pelo Dramatists Play Service.	1953, New York (entre outras); 2007, primeira encenação no Brasil – Teatro Tucarena de São Paulo.
<i>Senso, or The Wanton countess</i>	<i>Senso ou a condessa Wanton</i> (AT)	Roteiro	1953	Não publicado.	1954, versão filmica dirigida por Luchino Visconti e intitulada <i>Senso</i> .
<i>The mattress by the tomato patch</i>	<i>O colchão junto ao canteiro de tomates</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1953	1954, <i>Hard candy</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Man bring this up road</i>	<i>O homem vem caminho acima</i> (Fernando de Castro Ferro – 49 contos)	Conto	1953	1965, <i>The London Magazine</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Hard candy</i>	<i>Balas sortidas</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	1953	1954, <i>Hard candy</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Cat on a hot tin roof</i>	<i>Gata em teto de zinco quente</i> (Raimundo Magalhães Junior – 1956 – TBC)	Peça em três atos	1955	1955, edição da New Directions.	1955, Nova York; 1956, primeira encenação no Brasil, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

<i>Baby Doll</i>	<i>Boneca de carne</i> (Título do filme no Brasil)	Roteiro	1955	1956, <i>Baby Doll: the script for the film by Tennessee Williams</i> ; 1991, <i>Tiger Tail</i> .	1956, filme homônimo dirigido por Elia Kazan.
<i>Period of adjustment</i>	<i>Período de ajustamento</i> (AT)	Peça em três atos	1957	1960, <i>Esquire</i> ; também na coleção da New Directions.	1958, Miami, Florida; 1960 New York; 1962 versão filmica homônima dirigida por George Roy Hill.
<i>Orpheus descending</i>	<i>A descida de Orfeu</i> (AT)	Peça em três atos	1957	1958, edição da New Directions.	1957, Nova York; 1960, adaptada para o cinema como <i>The Fugitive Kind</i> .
<i>And tell sad stories of the death of queens...</i>	<i>E contar tristes histórias das mortes das bonecas...</i> (Gisele Freire, Mariana Hein e Sabrina Lavelle – TAPA)	Peça em um ato	Imprecisa	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays</i> .	2004, encenada pelo Shakespeare Theater, Washington, D.C.
<i>Suddenly last Summer</i>	<i>De repente, no último verão</i> (AT)	Peça em quatro cenas	1958	1958, edição da New Directions.	1958, Nova York; 1959, adaptada com título homônimo para o cinema com direção de Joseph L. Manckiewicz.
<i>The day on which a man dies (an occidental noh play)</i>	<i>O dia em que um homem morre (uma peça nô ocidental)</i> (AT)	Peça em um ato	1959	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	2008, produzida pela SummerNITE, em Chicago.
<i>The night of the iguana</i>	<i>A noite do iguana</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1959	2001, (disponível em PDF: < http://www.tennessee-williams-studies.org/archives/2001/index.htm >.)	
<i>The milk train doesn't stop here anymore</i>	<i>O comboio da madrugada</i> (Antônio Barahona, para a encenação portuguesa em 2011) Literalmente, significa <i>O trem leiteiro não para mais aqui</i> (AT)	Peça em seis cenas	Entre 1959 e 1962	ca. 1964, <i>The best plays of 1962-1963 by Dodd</i> ; 1964, edição da New Directions.	1962, Spoleto, Itália; 1963, Nova York; 1968, London; 1968, adaptada para o cinema como <i>Boom!</i>

<i>The night of the iguana</i>	<i>A noite do iguana</i> (AT)	Peça em três atos	1961	1962, edição da New Directions.	1961, Nova York; 1964, versão para o cinema dirigida por John Huston; 2001, versão para o cinema dirigida por Predrag “Gaga” Antonijevic (ambas homônimas).
<i>The parade</i>	<i>A parada</i> (AT)	Peça em um ato	1962	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	2006, Provincetown, Massachusetts.
<i>Grand</i>	“Grand” (Fernando de Castro Ferro – 49 contos)	Conto	ca. 1964	1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Mama’s old stucco house</i>	<i>A velha casa de mamãe</i> (Fernando de Castro Ferro – 49 contos)	Conto	Antes de 1965	1959, <i>Mademoiselle</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>The gnädiges Fräulein</i>	<i>A donzela imaculada</i> (Maria Silvia Betti, em artigo sobre Williams)	Peça em um ato	ca. 1965	1965, <i>Esquire Magazine</i> .	1966, Nova York (estreou com <i>The mutilated</i> sob o título <i>Slapstick tragedy</i>).
<i>The mutilated</i>	<i>Os mutilados</i> (AT)	Peça em sete cenas	1965	1967, edição do Dramatists Play Service; 1970, <i>Dragon country</i> .	1966, Nova York (estreou junto com <i>The gnädiges Fräulein</i> sob o título <i>Slapstick tragedy</i>).
<i>I can’t imagine tomorrow</i>	<i>Eu não consigo imaginar o amanhã</i> (AT)	Peça em um ato	1966	1966, <i>Esquire Magazine</i> .	1970, produção televisiva da PBS; 1971, Bar Harbor, Maine.
<i>The municipal abattoir</i>	<i>O matadouro municipal</i> (Augusto Cesar – TAPA)	Peça em um ato	1966	2005, <i>Mister Paradise and other one-act plays</i> .	2004, encenada em Washington, D.C, dirigida por Michael Kahn.

<i>The two-character play</i>	<i>A peça com dois personagens</i> (AT)	Peça em dois atos	Anos 1960 ou 1970 (várias revisões)	1969; edição da New Directions; 1973, versão revisada e publicada como <i>Out cry</i> ; 1975, revisada novamente e publicada com o título original <i>The two-character play</i> (essa é a versão considerada definitiva).	1973, Nova York.
<i>Kingdom of Earth</i>	<i>O reino da Terra</i> (a partir da tradução de Fernando de Castro Ferro – 49 contos)	Peça em um ato	1967	1967, <i>Esquire Magazine</i> .	
<i>The kingdom of Earth, or The seven descents of Myrtle</i>	<i>O reino da Terra, ou As sete quedas de Myrtle</i> (AT)	Peça em dois atos	1967	1968, <i>The seven descents of Myrtle</i> ; 1976, revisada e publicada com o título completo.	1968, Nova York; 1961, versão filmica lançada como <i>The last of the mobile hot shots</i> .
<i>Confessional</i>	<i>Confessional</i> (AT)	Peça em um ato	1967	1969, <i>Dragon country</i> .	1971, Bar Harbor, Maine.
<i>The knightly quest</i>	<i>Andanças de um cavaleiro</i> (Fernando de Castro Ferro – 49 contos)	Novela	Antes de 1968	1966, edição da New Directions.	
<i>In the bar of a Tokyo hotel</i>	<i>No bar de um hotel em Tóquio</i> (AT)	Peça em um ato	Entre o meio e o final dos anos 1960	1969, Dramatists Play Service.	1969, Nova York.
<i>One arm</i>	<i>O maneta</i> (a partir da tradução de Alexandre Hubner – 49 contos)	Roteiro	Escrito nos anos 1960		
<i>Lifeboat drill</i>	<i>Treinamento de sobrevivência</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1970	1970, edição da New Directions.	
<i>A recluse and his guest</i>	<i>Um recluso e sua hóspede</i> (Alexandre Hubner – 49 contos)	Conto	Escrito no começo dos anos 1970	1970, <i>Playboy</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	

Happy August the tenth	<i>Feliz 10 de agosto</i> (Sonia Moreira – 49 contos)	Conto	1970	1973, <i>The best American short stories of 1973</i> ; 1974, <i>Eight mortal ladies possessed</i> .	
The demolition downtown	<i>A demolição no centro da cidade</i> (AT)	Peça em um ato	Antes de 1971	1971, <i>Esquire Magazine</i> .	
Green eyes (or no sight would be worth seeing)	<i>Olhos verdes (ou nenhuma vista mereceria ser observada)</i> (AT)	Peça em um ato	1971	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	2011, dirigida por Travis Chamberlain e encenada em Nova York.
A perfect analysis given by a parrot	<i>Uma análise perfeita feita por um papagaio</i> (AT)	Peça em um ato	1971	1958, <i>Esquire</i> .	1970, Key West, Florida, dirigida pelo próprio autor.
Out cry	<i>Clamor</i> (AT)	Peça em dois atos	1971	1973, edição da New Directions; 1975, edição da New Directions (essa segunda é considerada a versão definitiva).	1973, Chicago, Illinois.
The reading	<i>A leitura</i> (AT)	Peça em um ato	1971	2010 (anunciada em The Tennessee Williams Annual Review em: < http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=96 >.)	
Small craft warnings	<i>Pequenas e hábeis advertências</i> (AT)	Peça em dois atos	ca. 1971	1972, edição da New Directions.	1972, Nova York.
Miss Coynte of Greene	<i>Senhorita Coynte de Greene</i> (Sonia Moreira – 49 contos)	Conto	1972	1973, <i>Playboy</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
The inventory of Fontana Bella	<i>O inventário de Fontana Bella</i> (Sonia Moreira – 49 contos)	Conto	1972	1973, <i>Playboy</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
The migrants	<i>Os migrantes</i> (AT)	Roteiro	ca. 1973		1973, adaptado para filme, dirigido por Tom Gries.
I never get dressed till after dark on Sundays	<i>Eu nunca me visto nos domingos até que anoiteça</i> (AT)	Peça em um ato	1973	2011, <i>The magic tower and other one-act plays</i> .	

Completed	<i>Completa</i> (Sonia Moreira – 49 contos)	Conto	1973	1974, <i>Eight mortal ladies possessed</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
Sabbatha and solitude	<i>Sabbatha e a solidão</i> (Sonia Moreira – 49 contos)	Conto	1973	1973, <i>Playgirl</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
The pronoun “I”	<i>O pronome “eu”</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1975	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	2007, Provincetown Tennessee Williams Festival.
Moise and the world of reason	<i>Moise e o mundo da razão</i> (Leonel Vallandro)	Romance	1975	1975, edição da Simon and Schuster.	
A cavalier for milady	<i>Um cavalheiro para a dama</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1976	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	
The Red Devil Battery sign	<i>O sinal da Red Devil Battery</i> (AT)	Peça em três atos	1975-1976	1988, edição da New Directions.	1976, Boston, Massachusetts.
Vieux Carré	<i>Vieux Carré / Bairro Francês</i> (AT)	Peça em duas partes	1976	1979, edição da New Directions.	1977 Saint James Theatre; 1978, Londres.
A lovely Sunday for Creve Coeur	<i>Um adorável domingo para Creve Coeur</i> (AT)	Peça em duas cenas	1976	1980, edição da New Directions.	1978, Charleston, Carolina do Norte (com o título <i>Creve Coeur</i>); 1979, Nova York (com o título inteiro).
Mother yaws	<i>Mamãe framboesia</i> (Sonia Moreira – 49 contos)	Conto	Antes de 1977	1977, <i>Esquire</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
Tiger tail	<i>A cauda do tigre</i> (AT)	Peça em dois atos	1977	1991, publicada com o roteiro <i>Baby Doll</i> .	1978, Atlanta, Georgia.
Androgyne, mon amour	<i>Androgyne, meu amor</i> (AT)	Poesia	1977	1977, edição da New Directions.	
Stopped rocking	<i>Balanço interrompido</i> (AT)	Roteiro	1977	1984, <i>Stopped rocking and other screenplays</i> .	
The killer chicken and the closed queen	<i>O frangote matador e a boneca enrustida</i> (Sonia Moreira – 49 contos)	Conto	1977	1978, <i>Christopher Street</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
Where I live	<i>Onde eu vivo</i> (AT)	Coleção de ensaios	1978	1978, edição da New Directions.	

<i>Das Wasser ist kalt</i>	<i>Das Wasser ist Kalt</i> (Sonia Moreira – 49 contos) Literalmente significa <i>A água está fria</i> (AT)	Conto	Entre 1973 e 1979	1982, <i>Journal Antaeus</i> ; 1985, <i>Collected stories</i> .	
<i>Kirche, Küche, Kinder</i>	<i>Kirche, Küche, Kinder</i> (Mantendo no original, cf. fizeram outros tradutores) <i>Igreja, Cozinha, Crianças</i> (Ambas AT)	Peça em um ato	Antes de 1979	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	1979, Nova York.
<i>Something cloudy, something clear</i>	<i>Algo nebuloso, algo límpido</i> (AT)	Peça em duas partes	1979	1995, edição da New Directions.	1981, encenada pelo Jean Cocteau Repertory no Bouwerie Lane Theatre.
<i>Some problems for The Moose Lodge</i>	<i>Alguns problemas para a Fraternidade Moose</i> (AT)	Peça em um ato	1980	2011, <i>The magic tower and other one-act plays</i> .	1980, Chicago.
<i>Clothes for a Summer hotel</i>	<i>Roupas para um hotel de verão</i> (AT)	Peça em dois atos	1980	1981, pelo Dramatists Play Service.	1980, Nova York.
<i>The chalky white substance</i>	<i>A substância branca calcária</i> (AT)	Peça em um ato	1980	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	1996, encenada pela Running Sun Theatre Company, em Nova York.
<i>Sunburst</i>	<i>Brilhante</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1980	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	2007, Provincetown, Massachusetts.
<i>This is the peaceable kingdom or Good luck God</i>	<i>Este é o reino pacífico ou Boa sorte, Deus</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1980	1994, edição da New Directions.	
<i>Steps must be gentle</i>	<i>Passos devem ser delicados</i> (AT)	Peça em um ato	ca. 1980	1980, edição limitada da William Targ; 1981, edição da New Directions.	
<i>It happened the day the sun rose</i>	<i>Aconteceu no dia em que o sol nasceu</i> (AT)	Conto	Antes de 1981	1981, <i>It happened the day the sun rose and other stories</i> .	
<i>The travelling companion</i>	<i>O companheiro de viagem</i> (AT)	Peça em um ato	1981	1981, <i>Christopher Street magazine</i> ; 2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	1996, Nova York.

<i>Now the cats with jewelled claws</i>	<i>Agora as gatas com garras brilhantes</i> (AT)	Peça em um ato	1981	1981, edição da New Directions.	
<i>The notebook of Trigorin</i>	<i>O diário de Trigorin</i> (AT)	Peça em quatro atos	Entre 1981 e 1983	1997, edição da New Directions.	1996, Cincinatti, Ohio.
<i>The remarkable rooming-house of Mme. Le Monde</i>	<i>A notável pensão da srta. Le Monde</i> (AT)	Peça em um ato	p. 1982	1984, edição da Alboncani Press; 2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	
<i>The negative</i>	<i>O negativo</i> (AT)	Conto	1982	1999 (disponível em PDF: < http://www.tennessee-williams-studies.org/archives/1999/index.htm >.)	
<i>A playwright's prayer</i>	<i>Uma oração de dramaturgo</i> (AT)	Micro-conto confessional	Imprecisa	2003 (disponível em PDF: < http://www.tennessee-williams-studies.org/archives/2003/index.htm >.)	
<i>The one exception</i>	<i>A única exceção</i> (AT)	Peça em um ato	1983	2008, <i>The traveling companion and other plays</i> .	2003, Hartford, Connecticut.
<i>A house not meant to stand</i>	<i>Uma casa destinada à ruína</i> (AT)	Peça em dois atos	1983	2008, edição da New Directions.	2011, encenada pela companhia Fountain Theater, em Los Angeles.
<i>In masks outrageous and austere</i>	<i>Em máscaras ultrajantes e austeras</i> (AT)	Peça em dois atos	1983 (considera -da incompleta pelo autor antes de morrer)	Não publicada.	2012, encenada em Nova York uma versão da peça, editada pelo diretor David Schweizer e pelo dramaturgo Joe E. Jeffreys.

ANEXO A – ICONOGRAFIA E TEXTOS CITADOS

*Jon Rekdal como Moony na versão fílmica de **Moony's kid don't cry**,
em que também é diretor.*

[Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=NGdFYmjLLCA>>.]

arte: Marcelo Pacifico

cenário e figurino
Lola Tolentino

elenco
Conrado Sardinha
Isabella Lemos
Kadi Moreno
Rita Giovanna

coordenação do grupo de estudos do TAPA
Brian Penido Ross
Guilherme Sant'Anna

tradução
Isabella Lemos
Kadi Moreno
Rita Giovanna

coordenação das traduções e revisão final
Maria Sílvia Betti

O Quarto Escuro
(The Dark Room)

Verão no Lago
(Summer at the Lake)

A Dama da Loção Antipiolho
(The Lady of Larkspur Lotion)

Viga Espaço Cênico
Rua Capote Valente, 1323
Pinheiros (metrô Sumaré)
3801.1843
www.viga.art.br

11 de junho
a 17 de julho
sex e sab - 21h30
dom - 20h

Alguns Blues do Tennessee

3 peças curtas de Tennessee Williams

100 anos de Tennessee Williams

(26 de março de 1911 - 25 de fevereiro de 1983)

Realização
GRUPO TAPA

Fac simile do cartaz de **Alguns blues do Tennessee**, espetáculo do Grupo TAPA com três peças de Tennessee Williams encenadas em 2011/2012, na cidade de São Paulo.

[Fonte: <www.viga.art.br>.]

*Isabella Lemos e Rita Giovanna como Srta. Morgan e Sra. Pociotti, respectivamente, na encenação de **O quarto escuro**, realizada pelo Grupo TAPA em 2011/2012.*

[Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=b8S7WLnN3xM>>.]

*Cartaz virtual de divulgação da encenação de **The long stay cut short, or The unsatisfactory supper** realizada em Toronto, Canadá, em 2012.*

[Fonte: <<http://blackteatheatre.blogspot.com.br/>>.]

ROCK OF AGES, CLEFT FOR ME	ROCHA ETERNA
<p><i>Text: Augustus M. Toplady, 1740-1778</i> <i>Music: Thomas Hastings, 1784-1872</i></p>	<p><i>Tradução: João Gomes da Rocha</i></p>
<p>Rock of Ages, cleft for me, let me hide myself in thee; let the water and the blood, from thy wounded side which flowed, be of sin the double cure; save from wrath and make me pure.</p>	<p>Rocha eterna, meu Jesus, Que, por mim, na amarga cruz, Foste morto eu meu lugar, Morto para me salvar; Em Ti quero me esconder, Só Tu podes me valer.</p>
<p>Not the labors of my hands can fulfill thy law's commands; could my zeal no respite know, could my tears forever flow, all for sin could not atone; thou must save, and thou alone.</p>	<p>Minhas obras, eu bem sei, Nada valem ante a lei; Se eu chorasse sem cessar. Trabalhasse sem cansar, Tudo inútil, tudo em vão! Só em Ti há salvação.</p>
<p>Nothing in my hand I bring, simply to the cross I cling; naked, come to thee for dress; helpless, look to thee for grace; foul, I to the fountain fly; wash me, Savior, or I die.</p>	<p>Nada trago a Ti, Senhor! 'Spero só em Teu amor! Todo indigno e imundo sou, Eis, sem Ti, perdido estou! No Teu sangue, ó Salvador, Lava um pobre pecador.</p>
<p>While I draw this fleeting breath, when mine eyes shall close in death, when I soar to worlds unknown, see thee on thy judgment throne, Rock of Ages, cleft for me, let me hide myself in thee.</p>	<p>Quando a morte me chamar, E ante Ti me apresentar, Rocha eterna, meu Jesus, Que por mim, na amarga cruz, Foste morto em meu lugar, Quero em Ti só me abrigar</p>

Rock of ages é o hino religioso entoado por Tia Rose em The long stay cut short, or The unsatisfactory supper. Ao lado da letra original segue uma versão.

[Fontes: <<http://www.hymnsite.com/lyrics/umh361.sht>>;
<<http://harpadigital.jimdo.com/%C3%ADndice/047-rocha-eterna/>>.]

*Kirk Lovell e Carolyn Foote respectivamente como o Jovem e Dorothy, na encenação de **The case of the crushed petunias**, dirigida por Leanna Lenhart em 1969 no Purple Masque Experimental Theater, cidade de Manhattan, Kansas, EUA.*

Carolyn Foote e Diane Gaede respectivamente como Dorothy e Sra. Dull. Ao fundo, vê-se uma petúnia “gigante” idealizada para a encenação. (Mesmos dados da foto anterior)

Fonte das imagens: LENHART, 1969, p. 6 (dados completos nas Referências Bibliográficas)

HOW GRIMLY DO PETUNIAS LOOK

Versão: Anna Toledo

How grimly do petunias look
on things not listed in the book

For these dear creatures never move
outside the academic groove

They mark with sharp and moral eye
phenomena that pass them by

And classify as good or evil
mammoth whale or tiny weevil

They note with consummate disdain
all that is masculine or plain

They blush down to their tender roots
when men pass by in working boots

All honest language shocks them so
they cringe to hear a rooster crow

Of course they say that good clean fun's
permissible for every one

But find that even Blindman's Bluff
is noisy and extremely rough

AND –
Not quite innocent enough!

Petúnias veem com desdém infinito
O que nos livros não está escrito

Pois seres tais só veem valia
Nos muros de uma academia

Fenômenos da natureza
São dissecados sobre a mesa

E mesmo o verme ou o animal
Classificado: bom ou mau

Petúnias mostram seu desprezo
Pelo que é másculo e coeso

Suas raízes ficam rubras
Ao vislumbrarem botas sujas

A fala franca não cultuam
Se um galo canta, elas recuam

E se elas pregam retidão
Em qualquer tola diversão

Sua moral tudo renega
Pois vê malícia até na cabra-cega

[última estrofe foi incorporada à penúltima
na tradução]

*Poema da peça **The case of the crushed petunias** seguido da versão escrita
pela atriz e cantora Ana Toledo, que gentilmente a cedeu para este trabalho.*

Exemplo de um desenho “Kilroy was here”, que surgiu no período da II Guerra Mundial, provavelmente desenhado por soldados norte-americanos.

[Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kilroy_Was_Here_-_Washington_DC_WWII_Memorial.jpg>.]

*Jordan Harrison (esq.) e Larry Coen (centro) interpretando o Violeiro e Gutman, respectivamente, na encenação de **Ten blocks on the Camino Real**, realizada pelo Beau Jest Moving Theater, dirigida por Davis Robinson em 2012.*

[Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=49zHQmhAr5E>>.]

*Acima, Raphael Nash Thompson e Satya Bhabha como Policial e Kilroy, respectivamente, em **Ten blocks on the Camino Real**, dirigida por David Herskovits e realizada pela Target Margin Theater em Nova York, em 2009.*

Abaixo, Satya Bhabha e Raphael Nash Thompson como Kilroy e Jacques Casanova, respectivamente, na mesma encenação citada na página anterior.

[Fonte das duas imagens: <<http://www.targetmargin.org/what-we-did/archives/ten-blocks-on-the-camino-real/>>.]

Letras das canções em **Ten blocks on the Camino Real:**

NOCHE DE RONDA

Agustín Lara

Noche de Ronda
qué triste pasa
qué triste cruza
por mi balcón.
Noche de ronda
cómo me hiere
cómo lastima
mi corazón.

Luna que se quiebra
sobre la tiniebla
de mi soledad,
a dónde vas.

Dime si esta noche
tú te vas de ronda
como ella se fué,
con quién está.

Dile que la quiero
dile que me muero
de tanto esperar,
que vuelva ya.

Que las rondas
no son buenas
que hacendaño
que dan penas
que se acaba
por llorar.

Dile que la quiero
dile que me muero
de tanto esperar,
que vuelva ya.

Que las rondas
no son buenas
que hacendaño
que dan penas
que se acaba
por llorar.

ESTRELLITA

Manuel Ponce

Estrellita del lejano cielo,
que miras mi dolor,
que sabes mi sufrir.
Baja y dime
si me quiere un poco,
porque yo no puedo sin su amor vivir.

¡Tu eres estrella mi faro de amor!
Tu sabes que pronto he de morir.
Baja y dime
si me quiere un poco,
porque yo no puedo sin su amor vivir.

FAROLITO

Agustín Lara

Farolito que alumbras apenas mi calle desierta
Cuantas noches me has visto llorando llamar a su puerta
Sin llevarle más que una canción, un pedazo de mi corazón
Sin llevarle más nada que un beso friolento, travieso, amargo y dulzón
Farolito que alumbras apenas mi calle desierta
Cuantas noches me has visto llorando llamar a su puerta
Sin llevarle más que una canción, un pedazo de mi corazón
Sin llevarle más nada que un beso friolento, travieso, amargo y dulzón

[Fonte: <www.lyrics.com>.]

Reproduções de farândolas da Dança da Morte

[Fonte: <http://www.lamortdanslart.com/danse/Allemagne/Lubeck/dm_lubeck_milde8.jpg>.]