

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

DAVID MEDEIROS NEVES

**Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na Renovação do
Teatro Paulistano (1948 a 1964)**

São Paulo
2021

DAVID MEDEIROS NEVES

Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins

São Paulo
2021

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

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

Neves, David Medeiros

Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na Renovação do Teatro Paulistano (1948 a 1964) / David Medeiros Neves; orientador, Ferdinando Crepalde Martins. - São Paulo, 2021.
255 p.: il.

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

1. Tennessee Williams. 2. Teatro norte-americano. 3. Teatro brasileiro. I. Crepalde Martins, Ferdinando. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: NEVES, David Medeiros

Título: Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, área de concentração em Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins (Orientador)
Instituição: Universidade de São Paulo
Parecer: _____
Assinatura: _____

Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari
Instituição: Universidade de São Paulo
Parecer: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Instituição: _____
Parecer: _____
Assinatura: _____

Dedicatórias

Aos meus avós que pouco sabiam ler os impressos, mas que muito souberam ler os desafios da vida e seguir em frente, os maternos que abandonaram a escassez de recursos do sertão pernambucano para novas possibilidades no sudeste e os paternos que decidiram evitar que o filho servisse ao exército salazarista abandonando a aldeia no norte de Portugal e vindo para o Brasil; aos meus pais, oriundos dessa coragem, que se não cumpriram o ensino fundamental deram tudo que puderam para que eu e meus irmãos seguíssemos nos estudos, e hoje, com muita honra e consciência de que não estaria aqui, se não fosse por elas e eles, que lhes dedico esta dissertação, esta busca inédita em minha família, nuclear ou como um todo, pelo título de mestre. Pela ação delas e deles, mestras e mestres por razões tão diversas, primeiramente, é que chego aqui e entendo que ao receber esse título elas e eles igualmente o recebem.

Dedico também este documento a todas e todos que optaram por trilhar o árduo e doloroso caminho das Artes e da Pesquisa neste país, a quem veio antes e quem está neste momento encarando não só o já previamente instalado desmonte à Cultura, à Educação e ao fomento à Ciência, mas agora também a dupla catástrofe, política e sanitária, que assola esta porção territorial a que chamamos país. Pessoas que encaram bravamente essas mazelas que parecem intransponíveis, forjando meios de resistência e cientes que é no presente o lugar da luta.

À memória de Tennessee Williams e todos autores LGBTQ+, que, cada qual à sua medida, têm demonstrado o quão importante e vital é não se permitir calar.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sebastião, *in memoriam*, e Lucineide; bem como aos meus irmãos, Samuel e Lucas, toda gratidão e honra.

Aos meus amigos, que tanto têm me apoiado neste projeto e em tantos outros momentos.

Às minhas professoras e professores dos primeiros passos ao programa de Mestrado. No âmbito do Ensino Superior, meus agradecimentos à Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, cuja dedicação ao estudo da dramaturgia e ao fazer teatral tanto me inspiram; à Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari, pela abertura que me ofereceu em suas aulas e pelo incessante incentivo à arte teatral, bem como à Prof. Dra. Munira Hamud Mutran, cujo questionamento gerou a semente deste projeto.

Ao Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins, por toda sua orientação, auxílio e a inspiradora devoção incondicional que nos demonstra pelo Teatro Brasileiro, o de ontem e o que está sendo forjado no contemporâneo, a cada novo instante.

Ao Prof. Dr. Luis Márcio Arnaut de Toledo, grande referência para mim, por seu incentivo regular ao meu desenvolvimento acadêmico e aos estudos de dramaturgia. Pelos momentos compartilhados nesses últimos anos, por sua admirável devoção à Tennessee, e pela atuação ativa na difusão de novas possibilidades de leitura e materialização da obra de Williams, no Brasil.

Ao Prof. Dr. Fulvio Torres Flores, por ter em 2013 ampliado os caminhos dos estudos de Williams no Brasil e com quem tanto tenho aprendido.

À Profa. Dra. Elizabeth Belleza Flandoli, em cuja defesa da tese de Doutorado nasceu a ideia deste projeto.

Ao Prof. Thomas Keith, por sua disponibilidade em me ensinar mais e mais sobre a vida e a obra de Williams e por fomentar em mim ainda mais a paixão pelo teatro estadunidense.

À Profa. Anette Saddik, que propiciou um momento marcante em nossa jornada nos EUA, ao nos convidar para assistir seu *talk back* sobre *The Rose Tattoo*, no *American Airlines Theatre*.

Ao Professor, curador e diretor, David Kaplan, por ser essa figura emblemática na promoção e redescoberta da obra de Williams nos EUA e no mundo, e por todo o suporte que ofereceu ao Prof. Luis Márcio, ao André Garolli e a mim, durante nossos dias em Provincetown.

Ao André Garolli, cujo trabalho admiro imensamente, por tudo que tenho aprendido com ele.

Ao Prof. Thomas Mitchell, que reforça a partir de suas publicações o quanto a gênese dramaturgica de Williams demonstra sua ligação latente com as questões do seu tempo.

Ao futuro Prof. Dr. Jonathan Renan de Souza, grande referência de pesquisador para mim, a quem agradeço as provocações sobre o objeto desta pesquisa.

Ao Prof. Celso Solha, egresso da EAD, e ao Prof. Juliano Felisatti Pereira, que me iniciaram na arte do teatro quase três décadas atrás e que prosseguem me inspirando.

À Crítica teatral Beth Néspoli, e novamente ao meu orientador, pela iniciação à crítica teatral que me propiciaram no curso que ministraram no Centro de Pesquisa e Formação – SESC-SP.

Ao SESC São Paulo, essa instituição vital para as artes em São Paulo e no Brasil, que tem afinado meu olhar como espectador de teatro e de outras expressões desde 2002.

Às instituições que preservam a memória da Cultura no país. Em especial, em nosso estado, à Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade e ao Arquivo do Estado de São Paulo.

Aos mantenedores dos espólios de Williams nos EUA, em especial toda a abertura oferecida aos pesquisadores brasileiros pela *Rare Book & Manuscript Library*, da Butler Library [Columbia University] e pela inspiradora *The New York Public Library for the Performing Arts*, que me permitiu acessar seu acervo ímpar, com captações de espetáculos da Broadway.

A todas e todos envolvidos nas possibilidades de renovação cultural no Brasil e nos EUA.

Finalizo agradecendo fortemente a todas e a todos profissionais que têm estado na linha de frente durante a pandemia, uma vez que é pela ação delas e deles que aqui permanecemos.

“I give you truth in the pleasant disguise of illusion.”

(WILLIAMSa, 2000a, p. 400)

RESUMO

NEVES, David Medeiros. **Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na Renovação do Teatro Paulistano (1948 a 1964)**. 2021. 247 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O número de produções acadêmicas, em torno da obra do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983) tem aumentado: no âmbito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH e da Escola de Comunicações e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo, há o registro de oito trabalhos a respeito de sua obra teatral, sendo cinco dissertações de Mestrado e três teses de Doutorado. Contudo, ainda não havia sido realizada uma produção acadêmica voltada exclusivamente para a recepção crítica das peças de Williams no teatro paulistano, e é essa lacuna que *Apresentação e Recepção Crítica das Peças de Tennessee Williams na Renovação do Teatro Paulistano (1948 a 1964)* tenta preencher. A praça teatral paulistana vê no escopo temporal proposto o forjar de uma nova sistematização do fazer profissional teatral, com a criação de grandes marcos do Teatro Brasileiro, e é exatamente nesse contexto pujante que as peças de Williams começam a ser montadas no Brasil. Da primeira montagem, em 1948, *À Margem da Vida [The Glass Menagerie]*, dirigida e apresentada por Alfredo Mesquita, no Theatro Municipal de São Paulo, até *A Noite do Iguana [The Night of the Iguana]*, em 1964, produzida e protagonizada por Cacilda Becker, pelo Teatro Cacilda Becker, apresentam-se ao público brasileiro um número expressivo de peças do autor estadunidense. É objetivo deste trabalho demonstrar como essas peças serviram à renovação pretendida pelos novos teatros da capital paulista, na formação dos amadores, a partir da EAD, bem como à crítica teatral brasileira, que igualmente se profissionaliza a partir da iniciativa de renovadores como Décio de Almeida Prado. No projeto estimava-se coletar textos críticos sobre as montagens de dez peças de Williams, veiculados no *Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e nas *Folhas da Manhã* e *Folha da Noite* [atual *Folha de São Paulo*]. De lá para cá, contudo, sem horizontes de reabertura de equipamentos como o Arquivo do Estado e a Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade viu-se atravancar a coleta e então também o desenvolvimento da pesquisa, mas com a urgência da defesa fez-se necessário reanalisar o material já compilado e a partir dele desenvolver hipóteses sobre a recepção da obra de Williams nesse primeiro contato de sua dramaturgia com o teatro paulistano. Em muitos casos, estreias nacionais.

Palavras-chave: Tennessee Williams. Teatro Norte-americano. Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

NEVES, David Medeiros. 2020. *Presentation and Critical Reception of Tennessee Williams Plays in the Theatrical Renewal in Sao Paulo (1948 a 1964)*. 2021. 247 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The number of academic productions about the work of the American playwright Tennessee Williams (1911-1983) has increased: within the scope of the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH and the Escola de Comunicações e Artes – ECA, of the University of São Paulo, there is a record of eight works regarding his theatrical work, five of which are Master's theses and three Doctoral theses. However, there was still no academic production focused exclusively on the critical reception of Williams plays in the São Paulo theater, and it is this gap that the *Presentation and critical reception of Tennessee Williams plays in the Renovation of the Sao Paulo theaters (1948 a 1964)* tries to fulfill. The Sao Paulo theaters see in the proposed temporal scope the forging of a new systematization of professional theatrical work, with the creation of great milestones of the Brazilian Theater, and it is exactly in this thriving context that Williams's plays begin to be staged in Brazil. From the first stage production, in 1948, *À Margem da Vida* [*The Glass Menagerie*], directed and staged by Alfredo Mesquita, at the Teatro Municipal de São Paulo, until *A Noite do Iguana* [*The Night of the Iguana*], in 1964, produced and starring by Cacilda Becker, by Teatro Cacilda Becker, an expressive number of plays by the American author have been presented to the Brazilian public. The objective of this work is to demonstrate how these plays served the renewal intended by the new theaters in the capital of São Paulo, in the training of amateurs, starting from EAD [*School of Dramatic Art*], as well as to the Brazilian theater critics, who also became professional through the initiative of renovators such as Decio de Almeida Prado. In the project it was estimated to collect critical texts about ten Williams stage productions, published in *Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* and *Folha da Manhã e Folha da Noite* [now *Folha de São Paulo*]. Since then, however, with no scope for reopening equipment such as the Arquivo do Estado [São Paulo State Archive] and the Biblioteca Mario de Andrade [Mario de Andrade Public Library], the collection and then the development of research have been cluttered, but considering the oral defense deadline it seemed that the most appropriate action would be reanalyze the material already compiled and from it develop hypotheses about the reception of Williams' dramaturgy in this first contact of his work with the São Paulo theaters. In many cases the premiere of such plays in Brazil.

Keywords: Tennessee Williams. American Theater. Brazilian Theater.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Reprodução de foto da produção original de <i>The Glass Menagerie</i> | 30 |
| Figura 2 - Reprodução de foto da estreia de <i>A Streetcar Named Desire</i> | 32 |
| Figura 3 - Reprodução de foto da produção original de <i>Uma rua chamada pecado</i> | 35 |
| Figura 4 – Reprodução de cartaz da montagem de <i>Uma rua chamada pecado</i> no Teatro Santana | 38 |
| Figura 5 - Anúncio da montagem de <i>The Glass Menagerie</i> no Brattle Hall, em Boston..... | 41 |
| Figura 6 – Reprodução de foto da montagem de <i>À margem da vida</i> , no Theatro Municipal .. | 49 |
| Figura 7 – Reprodução de foto da montagem de <i>Lembranças de Berta</i> , no TBC..... | 53 |
| Figura 8 – Reprodução de foto da montagem de <i>O anjo de pedra</i> , no TBC..... | 54 |
| Figura 9 – Reprodução de página com anúncio e coluna sobre a montagem de <i>O anjo de pedra</i> , no TBC | 55 |
| Figura 10 – Reprodução da foto da montagem <i>Gata em teto de zinco quente</i> , no TBC | 59 |
| Figura 11 – Reprodução da foto da montagem de <i>À margem da vida</i> , em 1952, na EAD | 63 |
| Figura 12 – Reprodução de página do Catálogo de 20 anos da EAD, com imagens de <i>O demorado adeus</i> | 67 |
| Figura 13 – Foto da montagem de <i>A rosa tatuada</i> , no TMDC..... | 71 |
| Figura 14 – Foto da montagem de <i>O doce pássaro da juventude</i> , no TMDC..... | 74 |
| Figura 15 – Reprodução de foto de <i>Lembranças de Berta</i> , em Trio | 77 |
| Figura 16 – Reprodução de foto de <i>De repente no último verão</i> | 78 |
| Figura 17 – Reprodução de foto da montagem de <i>Um bonde chamado desejo</i> | 82 |
| Figura 18 – Reprodução de anúncio de <i>A noite do iguana</i> , na Folha de São Paulo | 84 |
| Figura 19 – Reprodução de foto da montagem de <i>A noite do iguana</i> , no TCB | 85 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 - Montagens de estreia de peças de Williams no teatro paulistano (1948-1964) | 44 |
| Tabela 2 - Montagens de dramaturgos estadunidenses no TBC..... | 62 |
| Tabela 3 - Montagens de Williams e outros dramaturgos estadunidenses na EAD | 64 |
| Tabela 4 - Informações gerais sobre a estrutura e composição das peças longas do recorte ... | 95 |

LISTA DE SIGLAS

| | |
|--------|---|
| ATBC | Associação dos Amigos do Teatro Brasileiro de Comédia |
| EAD | Escola de Arte Dramática de São Paulo |
| GTE | Grupo de Teatro Experimental |
| GTU | Grupo de Teatro Universitário |
| PTC | Pequeno Teatro de Comédia |
| SBAT | Sociedade Brasileira de Autores Teatrais |
| TBC | Teatro Brasileiro de Comédia |
| TCB | Teatro Cacilda Becker |
| TBV | Teatro Bela Vista |
| TEN | Teatro Experimental do Negro |
| TEN-SP | Teatro Experimental do Negro de São Paulo |
| TINB | Teatro Intimo Nicete Bruno |
| TMDC | Teatro Maria Della Costa |
| TPA | Teatro Popular de Arte |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 19 |
| PARTE I – APRESENTAÇÃO DAS MONTAGENS DE ESTREIA DE TENNESSEE WILLIAMS NO TEATRO PAULISTANO (1948-1964) | 27 |
| 1 - Antecedentes da chegada da dramaturgia de Williams no teatro paulistano | 28 |
| 1.1 - A estreia e a ratificação de Tennessee Williams na Broadway | 28 |
| 1.2 – Uma abertura para a dramaturgia estadunidense e a estreia de Williams no Brasil | 33 |
| 1.3 - O advento de Tennessee Williams nos palcos paulistanos..... | 39 |
| 2 - As montagens de Williams na renovação do teatro paulistano | 44 |
| 2.1 - A primeira montagem de Tennessee Williams em São Paulo, uma estreia nacional ... | 47 |
| 2.2. - O Teatro Brasileiro de Comédia: paradigma do moderno e difusor de Williams | 50 |
| 2.2.2 - Uma peça em um ato de Williams na estreia do Teatro da Segunda-Feira | 52 |
| 2.2.3 - <i>O anjo de pedra</i> , a primeira montagem profissional de Williams no TBC | 54 |
| 2.3 - A EAD e a incorporação da dramaturgia de Williams ao repertório..... | 63 |
| 2.4 - Tennessee Williams <i>in the round</i> , o início do Arena | 65 |
| 2.4.1 - <i>O demorado adeus</i> , uma montagem da Companhia de Teatro de Arena..... | 67 |
| 2.4.2 - <i>À margem da vida no teatro da Teodoro Baima</i> | 68 |
| 2.5 - Williams no Teatro Maria Della Costa..... | 71 |
| 2.5.1 - <i>A rosa tatuada</i> | 71 |
| 2.5.2 - <i>Doce pássaro da juventude</i> | 73 |
| 2.6. – O Teatro Bela Vista, Nydia Lícia e Tennessee Williams | 75 |
| 2.6.1 – <i>Lembranças de Berta</i> , antes no programa triplo no TBC e agora <i>Trio</i> | 75 |
| 2.6.1 – <i>De repente no último verão</i> | 78 |
| 2.7 - Williams no Teatro Oficina | 79 |
| 2.7.1 - <i>Um bonde chamado desejo</i> | 80 |
| 2.8 - O Teatro Cacilda Becker e a montagem de <i>A noite do iguana</i> | 84 |
| 2.8.1 - <i>A noite do iguana</i> | 85 |
| PARTE II - A RECEPÇÃO CRÍTICA DA DRAMATURGIA DE WILLIAMS NO CONTEXTO DA RENOVAÇÃO DO TEATRO PAULISTANO | 88 |
| 1 – Apontamentos sobre a formação do dramaturgo e aspectos de forma e conteúdo das peças longas do recorte..... | 89 |
| 1.1. - A formação do dramaturgo do Mississípi, evidências de sua relação com o social.... | 89 |
| 1.2 – Questões gerais da obra, a matéria social no conteúdo e especificidades formais | 93 |
| 1.3 – Questões hegemônicas na recepção das peças de Williams | 106 |

| | |
|--|-----|
| 2 - A recepção crítica de sete peças longas de Williams montadas no contexto da renovação do teatro paulistano..... | 111 |
| 2.1 - <i>O anjo de pedra</i> – 1950 e 1960 | 112 |
| 2.2 - <i>À margem da vida</i> - 1955 | 116 |
| 2.3 - <i>A rosa tatuada</i> - 1956..... | 120 |
| 2.4 - <i>Gata em teto de zinco quente</i> – 1956..... | 130 |
| 2.5 - <i>Doce pássaro da juventude</i> - 1960 | 135 |
| 2.6 - <i>Um bonde chamado desejo</i> – 1962..... | 140 |
| 2.7 - <i>A noite do iguana</i> - 1964 | 144 |
| 2.8. - Conclusões sobre o compêndio das críticas sobre as peças longas do recorte | 148 |
| Considerações finais | 149 |
| Referências | 151 |
| APÊNDICES | 162 |
| APÊNDICE 1 - Montagens de peças de Williams no teatro paulistano (1948-1964)..... | 163 |
| APÊNDICE 2 - Relação de egressos da EAD envolvidos diretamente nas montagens das peças de Williams no teatro paulistano (1948-1964)..... | 166 |
| APÊNDICE 3 – Adaptações televisivas de peças de Williams no teleteatro da TV Tupi . | 167 |
| ANEXOS | 168 |
| Transcrição das críticas apresentadas no trabalho | 169 |
| ANEXO A: <i>À margem da vida</i> / <i>O Estado de S. Paulo</i> (Novembro/1948)..... | 170 |
| ANEXO B: <i>À margem da vida</i> / <i>Correio Paulistano</i> (Outubro/1955) | 172 |
| ANEXO C: <i>À margem da vida</i> / <i>Folha da Manhã</i> (Outubro/1955)..... | 174 |
| ANEXO D: <i>À margem da vida</i> / <i>O Estado de S. Paulo</i> (Novembro/1955)..... | 176 |
| ANEXO E: <i>Uma rua chamada pecado</i> / <i>O Estado de S. Paulo</i> (Novembro/1948) | 179 |
| ANEXO F: <i>Uma rua chamada pecado</i> / <i>Folha da Manhã</i> (Novembro/1948)..... | 181 |
| ANEXO G: <i>Uma rua chamada pecado</i> / <i>Correio Paulistano</i> (Novembro/1948) | 183 |
| ANEXO H: <i>Um bonde chamado desejo</i> / <i>Correio Paulistano</i> (Abril/1962)..... | 187 |
| ANEXO I: <i>O anjo de pedra</i> / <i>Correio Paulistano</i> (Agosto/1950)..... | 190 |
| ANEXO J: <i>O anjo de pedra</i> / <i>O Estado de S. Paulo</i> (Setembro/1950)..... | 194 |
| ANEXO K: <i>O anjo de pedra</i> / <i>O Estado de S. Paulo</i> (Junho/1960)..... | 201 |
| ANEXO L: <i>A rosa tatuada</i> / <i>Correio Paulistano</i> (Maio/1956)..... | 205 |
| ANEXO M: <i>A rosa tatuada</i> / <i>O Estado de S. Paulo</i> (Maio/1956)..... | 210 |
| ANEXO N: <i>A rosa tatuada</i> / <i>Folha da Noite</i> (Junho/1956) | 215 |
| ANEXO O: <i>Gata em teto de zinco quente</i> / <i>Folha da Manhã</i> (Outubro/1956)..... | 217 |

| | |
|---|-----|
| ANEXO P: <i>Gata em teto de zinco quente / Folha da Manhã</i> (Outubro/1956)..... | 219 |
| ANEXO Q: <i>Gata em teto de zinco quente / Correio Paulistano</i> (Outubro/1956)..... | 221 |
| ANEXO R: <i>Gata em teto de zinco quente / O Estado de São Paulo</i> (Outubro/1956).... | 226 |
| ANEXO S: <i>Doce pássaro da juventude / Correio Paulistano</i> (Agosto/1960) | 229 |
| ANEXO T: <i>A noite do iguana / O Estado de São Paulo</i> (Março/1964) | 233 |
| Transcrição entrevista | 240 |
| ANEXO U: <i>Entrevista com Flamínio Bollini / Revista do Teatro Brasileiro</i> (Abril/1956) | 241 |
| Transcrição depoimento..... | 245 |
| ANEXO V: Depoimento de Alfredo Mesquita / <i>Suplemento Cultural – O Estado de São Paulo</i> (Abril/1983) | 246 |
| ANEXO X: <i>Relato de Maurice Vaneau / Programa da montagem de Gata em teto de zinco quente</i> (1956) | 254 |

INTRODUÇÃO

Durante a graduação em Letras, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [FFLCH], tive a oportunidade de ter nas disciplinas obrigatórias a de *Introdução ao Teatro*, ministrada pela Profa. Maria Sílvia Betti, que na ocasião inseriu no programa *Esta propriedade está condenada* [This Property is Condemned, c. 1941], peça em um ato de Tennessee Williams (1911-1983). Esse havia sido o meu primeiro contato efetivo com a dramaturgia de Williams, no âmbito da análise de uma de suas peças.

Logo comecei a participar de eventos na FFLCH referentes à obra do autor. A ideia para o projeto nasceria através de um deles.

Em 2017, na defesa da tese de doutoramento de Elizabeth Belleza Flandoli sobre Tennessee Williams, a Profa. Munira Hamud Mutran, como membro da mesa, perguntou à Profa. Maria Sílvia Betti, que a presidia, se havia então algum trabalho acadêmico realizado em torno da recepção das peças de Tennessee Williams no Brasil, sendo a resposta negativa imediatamente me acendeu o desejo de adentrar nesta pesquisa. Hoje, quase cinco anos depois, o projeto transformou-se nesta dissertação: *Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)*.

Esta realização se dá, sobremaneira, pela disponibilidade de profissionais efetivamente preocupados com as causas do tempo: ainda em 2017, a Profa. Maria Sílvia me ajudou a definir o recorte da pesquisa e escolher a praça teatral sobre a qual falaria; em 2018, o inspirador e mobilizante evento idealizado e organizado pelo Prof. Ferdinando Martins, Stênio Dias Ramos, seu orientando, e a Associação de Amigos do Teatro Brasileiro de Comédia (ATBC): *História do TBC. Marco do Teatro Moderno Brasileiro*, que me fez entender a pesquisa como parte da luta pela reabertura do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); em 2019, o início da orientação do Prof. Ferdinando, já como aluno do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas (PPGAC – ECA-USP), e a viagem com o Prof. Luís Márcio Arnaut de Toledo, doutor pela ECA-USP, e o ator e diretor André Garolli, ao *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival*, em que tive a oportunidade de interagir com importantes pesquisadores dos EUA e assistir montagens das peças de Williams no contexto estadunidense e em 2020, uma luz em meio ao contexto pandêmico, a honra de ter na banca de qualificação, além de meu orientador, a Profa. Maria Sílvia Betti e o Prof. Luiz Fernando Ramos, cujos aconselhamentos, aliados aos do Prof. Ferdinando, me iluminaram até aqui.

Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964) é o primeiro trabalho, em nível nacional, dedicado a levantar e organizar dados sobre as primeiras montagens desse dramaturgo estadunidense no contexto da renovação do teatro paulistano: muitas delas estreias brasileiras, como será demonstrado. Assim como, o primeiro a prover a análise de 20 críticas publicadas em jornais, localizadas a partir do levantamento que realizamos.

Esse trabalho tem como objetivos: apresentar informações sobre as montagens das peças de Williams em seu contexto de estreia no teatro da capital paulista, demonstrar como estiveram ligadas diretamente à renovação teatral, que se operou através de grandes marcos como o TBC, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, além da Escola de Arte Dramática (EAD) e que da primeira montagem, em 1948, *À margem da vida* [*The Glass Menagerie*], até *A noite do iguana* [*The Night of the Iguana*], em 1964, elas serviram não só à renovação teatral mas à da crítica teatral praticada nos jornais da cidade, a partir da iniciativa de renovadores como Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Miroel Silveira (1914-1988).

Além disso, é também objetivo desse trabalho fomentar os bancos de dados sobre o teatro paulistano, preenchendo lacunas como as encontradas, por exemplo, na Enciclopédia Itaú Cultural¹, a qual nos referenciaremos algumas vezes.

Através deste trabalho, tentaremos demonstrar, a partir da análise de 20 críticas das sete montagens de peças longas de Williams no contexto da renovação do teatro paulistano como se deu a recepção da obra dramaturgica do autor: se esses registros destoam da leitura hegemônica sobre a obra de Williams que desconsidera questões latentes em sua matéria social. Essas críticas referem-se apenas às montagens profissionais, utilizando as outras como suporte para compor esse panorama inédito. Todas elas estão dispostas integralmente na seção de anexos e tem como fontes os seguintes jornais: *Correio Paulistano* (1854 – 1963)², *O Estado de São Paulo* (1875-)³ e as *Folhas da Manhã e da Noite* (atual *Folha de São Paulo*, 1921-)⁴,

¹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

² O *Correio Paulistano* foi um dos principais periódicos diários de São Paulo e o primeiro da capital paulista iniciando suas atividades em 1854 e funcionando até 31 de julho de 1963. Havia sido fundado pelo tipógrafo Joaquim Roberto de Azevedo Marques e prometia imparcialidade aos seus leitores. Em 1930 suas instalações foram fechadas pela ditadura de Getúlio Vargas, ficando por quatro anos sem qualquer publicação e depois disso, até 1955, sendo subsidiado com o Partido Republicano Paulista (PRP). Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_00/correio_paulistano.php>. Acesso em 07 mar. 2021.

³ Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

⁴ Disponível em: <<https://www.folha.com.br/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964) segue um caminho aberto, trilhado e ampliado por um número expressivo de pesquisadoras e pesquisadores que têm se dedicado ao estudo da dramaturgia de Williams, e por consequência o da dramaturgia moderna estadunidense: indo com vigor na contramão do desmonte que cada dia mais se materializa em nossas instituições públicas.

Do início do projeto até este momento houve, no âmbito da Universidade de São Paulo [ECA e FFLCH], um aumento expressivo nas produções, três em 2017 e oito agora⁵: cinco dissertações e três teses. Dessas, três dialogam diretamente com nosso recorte: *Da Depressão às raízes do macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams*, de Fulvio Torres Flores (2013); *Dramaturgia e ficção curta: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams [1911-1983]*, de Elizabeth Belleza Flandoli (2017) e *O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas*, de Luis Marcio Arnaut de Toledo (2019).

No âmbito dos repositórios nacionais, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e Banco de Teses e Dissertações da CAPES, vimos expressivo crescimento entre o início do projeto e agora: no primeiro repositório, de 18 ocorrências para 27⁶; no segundo, 21 antes e agora 24⁷. Dos oito documentos encontrados na base de dados da USP, supracitada, cinco estão contidos na BDTD e três na base da CAPES. Dessas duas bases contaremos com *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton, Baby Doll e Tiger Tail: Recriações da História Social Norte-Americana no Teatro de Tennessee Williams*, Mayumi Denise Senoi Ilari (2000) e *A trajetória de Um bonde chamado desejo no teatro brasileiro: estudo de recepção aplicada*, de Rafael Francisco Fonseca de Oliveira (2020): segundo nosso registro seria a primeira a se dedicar exclusivamente à análise da recepção de uma peça de Williams no Brasil.

Além desses trabalhos, e de artigos, teremos como principal referência a publicação *Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil: Três Estudos*, de Maria Sílvia Betti (2017).

⁵Busca utilizando a chave “Tennessee Williams”. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=7&Itemid=62&lang=pt-br%22&filtro=tennessee%20williams>. Acesso em: 06 jun. 2021.

⁶Disponível em: <<https://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=%22tennessee+williams%22&type=AllFields>> Acesso em 06 jun. 2021.

⁷Disponível em: <<https://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=%22tennessee+williams%22&type=AllFields>>. Acesso em 06 jun. 2021.

Os textos das peças longas, *À margem da vida* [The Glass Menagerie, 1944]; *Uma rua chamada pecado / Um bonde chamado desejo* [A Streetcar Named Desire, 1947]; *O anjo de pedra* [Summer and Smoke, 1948]; *Gata em teto de zinco quente* [Cat on a Hot Tin Roof, 1955]; *Doce pássaro da juventude* [Sweet Bird of Youth, 1952] e *A noite do iguana* [The Night of the Iguana, 1959] foram retirados de *Tennessee Williams Plays 1937-1955* (WILLIAMS, 2000a) e *Tennessee Williams Plays – 1957-1980* (WILLIAMS2000b) além de *A rosa tatuada* [The Rose Tattoo, 1950] (WILLIAMS, 1956), tradução de Raimundo Magalhães Jr., publicada pela Civilização Brasileira, sendo a única traduzida e publicada no âmbito de nosso escopo temporal.

Para o contexto, contaremos com *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875/1974)*, de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas (2000); *O Teatro Brasileiro Moderno*, de Décio de Almeida Prado (2009); o volume I de *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX*, organizado por João Roberto Faria (2012) e *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX*, organizado por João Roberto Faria (2013).

Em relação às publicações sobre os teatros da renovação e os renovadores da cena: *Catálogo de 20 anos da EAD* (1985); *TBC - crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia, 1948-1964*, de Alberto Guzik (1986); *Teatro Brasileiro de Comédia: Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*, de Armando Sérgio da Silva (1989); *Ninguém se livra de seus fantasmas*, de Nydia Licia (2002); *Sérgio Cardoso Imagens de sua arte - Um roteiro iconográfico organizado e comentado por Nydia Licia* (Licia, 2004); *Cleide Yaconis – Dama discreta*, de Vilmar Ledesma (2004); *A crítica cúmplice*, de Ana Bernstein (2005); *Miriam Mehler: Sensibilidade e Paixão* (Ledesma, 2005); *Alfredo Mesquita, um Grã-fino na Contramão*, de Marta Góes (2007); *Eu vivi o TBC*, de Nydia Lícia (2007); *Renato Borghi – Borghi em Revista*, de Élcio Nogueira Seixas (2008); *José Renato: Energia Eterna*, de Hersch Bausbaum (2009); *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, de Tânia Brandão (2009); *Cacilda Becker – Uma mulher de muita importância*, de Maria Thereza Vargas (2013) e o Catálogo da exposição *Augusto Boal – Atos de um percurso* (2015).

Em referência aos textos críticos que iremos utilizar, além dos disponíveis nos acervos dos jornais, contaremos com os publicados em *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral, 1947-1955* (PRADO, 2001) e *Teatro em progresso: crítica teatral, 1955-1964* (PRADO, 2002) bem como *A outra crítica*, de Miroel Silveira (1976).

Para dar forma a essa narrativa polifônica escolheu-se estruturar esta dissertação em duas partes. A primeira, intitulada *Apresentação das montagens de estreia de Tennessee Williams no teatro paulistano (1948-1964)* é dividida em dois capítulos: “Antecedentes da chegada da dramaturgia de Williams no teatro paulistano” e “As montagens de Williams na renovação do teatro paulistano” e a segunda, “A recepção crítica da dramaturgia de Williams no contexto da renovação do teatro paulistano”, dividida igualmente em dois capítulos: “Apontamentos sobre a formação do dramaturgo e aspectos de forma e conteúdo nas peças longas do recorte” e “A recepção crítica de sete peças longas de Williams montadas no contexto da renovação do teatro paulistano.”

Na primeira parte, o capítulo inicial é dividido em três subcapítulos: *A estreia e a ratificação de Tennessee Williams na Broadway*, em que apresentamos informações referentes às duas primeiras estreias de Williams naquele circuito, *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire* e falamos brevemente sobre sua recepção no *The New York Times*⁸; *Uma abertura para a dramaturgia estadunidense e estreia de Williams no Brasil*, em que tratamos dos primeiros contatos da dramaturgia estadunidense com nosso país e da primeira estreia de um texto de Williams em nosso território, *Uma rua chamado pecado* e em *O advento de Tennessee Williams nos palcos paulistanos* o contato de Alfredo Mesquita com a peça de Williams que seria a estreia do dramaturgo estadunidense em São Paulo, *À margem da vida*.

O segundo capítulo, da primeira parte, é dividido em oito subcapítulos acerca dos teatros da renovação e suas respectivas montagens de Williams, bem como as da EAD. Dispomos nele uma tabela que contempla, pela primeira vez, as montagens de peças do dramaturgo no contexto do teatro paulistano, com informações a respeito das estreias, as traduções do texto, entre outras.

Na segunda parte do trabalho, o capítulo um é dividido em três subcapítulos: o primeiro “A formação do dramaturgo do Mississípi, evidências de sua relação com o social” traz luz a um contexto formativo pouco levado em consideração, que denota uma forte relação do dramaturgo com as questões do tempo; no segundo, “Questões gerais da obra, a matéria social no conteúdo e especificidades formais”, falamos sobre distinções importantes a respeito da obra de Williams, apontamos exemplos da matéria social latente nas peças do recorte e tratamos brevemente de questões formais; na terceira e última, “Questões hegemônicas na recepção das peças de Williams”, falamos sobre os postulados da academia sobre a recepção de Williams nos EUA e no Brasil.

⁸ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/>> Acesso em: 06 jun. 2021.

O segundo capítulo dessa última parte é dividido em oito subcapítulos, sendo que os sete primeiros apresentam as análises das críticas para cada uma das montagens [optou-se por iniciar com *O anjo de pedra*, visto ser a primeira montagem profissional de Williams produzida no teatro paulistano] e no último subcapítulo uma análise das críticas que são o objeto deste trabalho e que estão dispostas integralmente na seção de anexos.

Antes dos anexos há a seção de apêndices, que contém três tabelas: “Montagens das peças de Williams no Teatro Paulistano”; “Relação de egressos da EAD envolvidos diretamente nas montagens das peças de Williams no teatro paulistano (1948-1964)” e “Adaptações televisivas das peças de Williams no teleteatro da TV Tupi”.

Antes de falarmos de aspectos metodológicos deste trabalho, toca falar sobre o uso de dois termos: “teatro paulistano” e “renovação”, dispostos no título e utilizados ao longo de nosso texto.

Optamos por utilizar “teatro paulistano” ao invés de “teatro paulista” como postulado na historiografia teatral brasileira, com a intenção de direcionar o leitor exatamente para o contexto teatral da capital paulista, por entendermos que o termo mais corrente na historiografia pode dar entender que tratemos do teatro feito em outros municípios de nosso estado.

Quanto ao uso do termo “renovação”, igualmente adotado pela historiografia teatral brasileira, ele nos auxilia a prover um delimitação temporal precisa do contexto em que as peças de Williams começam a chegar no teatro brasileiro, tendo vista o recorte deste trabalho o paulistano: um contexto em que os grupos amadores contribuem com a modernização do teatro brasileiro não só a partir da incorporação da dramaturgia moderna, europeia e estadunidense, que começa a ser incorporada em seus repertórios, mas também a partir da inauguração de novos teatros. Esses teatros acolherão as montagens das peças de Tennessee Williams provendo uma arquitetura mais adequada ao texto moderno, sendo então o TBC o novo paradigma.

O termo “renovação” igualmente se aplica à crítica teatral, veiculada nos jornais, que igualmente se renovava: Maria Cecília Garcia em *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural* (GARCIA, 2004) registra que naquele momento a crítica teatral nacional, mais precisamente entre 1940 a 1968, “teve seu período mais rico, tanto por ter assistido à consolidação de um moderno teatro brasileiro quanto por ter visto surgir o maior número de críticos com alguma constância.” (GARCIA, 2004, p. 111-112)

Em relação à nossa metodologia de pesquisa, devido a interrupção de acesso aos arquivos públicos, dadas as questões sanitárias, foi necessário contar, desde março de 2020, apenas com os acervos online, bem como se fez necessária a aquisição de obras, visto as bibliotecas também estarem fechadas. Abaixo, alguns apontamentos sobre esses repositórios.

O *Correio Paulistano* tem a maior parte de seu acervo digitalizado e disponibilizado pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, contudo, há registros que só puderam ser localizados no acervo eletrônico por já termos uma indicação prévia do acervo físico, na Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade. Em relação ao *O Estado de São Paulo* e as Folhas [Manhã e Noite] que se fundem como *Folha de São Paulo* nos anos 1960, elas dispõem de um acervo digital mais completo e navegação um pouco mais facilitada.

Durante os meses da pesquisa pudemos perceber que a chave “Tennessee Williams” sempre trazia resultados exatos nesses bancos de dados. Elas nos conduziram a um número expressivo de notas sobre montagens no teatro paulistano, notícias sobre o autor e as adaptações fílmicas: nesse âmbito, exclusivamente nas décadas 1950 e 1960. Contudo, localizar as críticas em bases como essas, assim como a experiência prévia, na Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, se demonstrou exaustiva, demandando resiliência do pesquisador para localizá-las.

A chave básica “Tennessee Williams” se demonstrou insuficiente, mesmo considerando o grande número de registros e começamos a tentar buscas com os nomes dos atores e atrizes, de membros do grupo ou companhia. Verificamos então que as bases brasileiras, diferentes das estadunidenses, do *Boston Globe* e do *The New York Times*, não dispõem de uma busca muito sensível. O método, se não obteve todos os resultados que esperávamos, acabou nos auxiliando a encontrar mais materiais.

Tentamos também, nessa metodologia, fazer buscas a partir das datas de estreia, mas às vezes se fez necessário procurar meses inteiros, uma vez que ainda não tínhamos dados sobre o dia efetivo em que muitas delas haviam ocorrido. A partir do momento que a pesquisa foi avançando, e encontrávamos essas datas, chegávamos mais facilmente às referências efetivamente expressivas. Ainda assim, como mencionado há pouco, foi laborioso encontrar as críticas, inclusive localizar todas as partes, uma vez que em alguns casos eram disponibilizadas aos poucos.

Sobre os críticos, cujos textos farão parte do conjunto: Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Vicente Ancona [V.A.], Delmiro Gonçalves, O.C. [não localizamos o nome completo do crítico], assim como um texto crítico anônimo.

Décio de Almeida Prado iniciou sua carreira na revista *Clima*, em 1941, responsável pelas críticas teatrais, em 1946, inicia profissionalmente como crítico em *O Estado de São Paulo*, escrevendo para a coluna *Palcos e Circos*. Dez anos depois foi escolhido para ser o diretor do *Suplemento Literário*, um caderno inédito no país, dedicado assim como a revista *Clima*, à crítica de artes. Prado, até o fim de nosso escopo temporal, havia sido além de renovador da crítica, paulistana e brasileira, diretor do Grupo de Teatro Universitário (GTU) e Professor de História do Teatro na EAD.

Miroel Silveira esteve envolvido com a renovação teatral no Rio de Janeiro, dirigiu Os V Comediantes que marcaram os amadores paulistas com a montagem de *Desejo*, de Eugene O'Neill, foi responsável pela entrada de Cacilda Becker no Teatro e como Prado também começou sua carreira como crítico em 1946: colaborou para as *Folhas* e o *Correio Paulistano*, 2º Caderno e *Teatro e outros palcos*, de acordo com nosso levantamento.

Quanto aos outros críticos, pudemos saber que V.A. eram as iniciais de Vicente Ancona, pela entrevista de Prado à Ana Bernstein (2005, p. 328), infelizmente não pudemos encontrar nenhuma informação a respeito desse crítico nas buscas online; quanto à Delmiro Gonçalves, a própria autora nos diz em seu capítulo sobre a crítica teatral moderna (BERNSTEIN; JUNQUEIRA; 2013 apud FARIA, 2013) que Gonçalves além de crítico foi “diretor da companhia dramática que levava seu nome” (BERNSTEIN; JUNQUEIRA; 2013 apud FARIA, 2013, p. 170). Quanto a O.C. não conseguimos identificar o nome por trás dessas iniciais, o que fica como uma incógnita para esta pesquisa.

Parece digno de nota que, dos críticos de nosso recorte, Prado tinha *carte blanche* para escrever suas críticas quando e na quantidade de páginas que lhe parecesse adequado, Silveira, sobretudo em Silveira (1976), termos mais curtos. Neste trabalho, classificaremos os textos críticos mais extensos, críticas ensaísticas, como “críticas” simplesmente em oposição a “pequenos textos críticos”, nomenclatura utilizada por Brandão (2009).

Que *Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)* possa prover uma nova fagulha aos estudos das Artes Cênicas, à memória das Artes de nosso país e ao estudo da dramaturgia brasileira e estadunidense. Seguimos agora para a primeira parte desse trabalho.

**PARTE I – APRESENTAÇÃO DAS MONTAGENS DE ESTREIA DE TENNESSEE
WILLIAMS NO TEATRO PAULISTANO (1948-1964)**

1 - Antecedentes da chegada da dramaturgia de Williams no teatro paulistano

Tennessee Williams terá sua primeira peça montada em nosso país em 1948. Nesse ano, além dessa estreia, que se deu na cena da então capital federal, teríamos também a primeira produção de uma peça de Williams por um grupo do teatro paulistano. Neste capítulo, traremos informações sobre a estreia de ambas as peças que inauguraram a dramaturgia de Williams no Brasil em seu contexto de origem, bem como falaremos sobre a chegada da dramaturgia estadunidense em nosso país e dos antecedentes da chegada de Williams no teatro paulistano.

1.1 - A estreia e a ratificação de Tennessee Williams na Broadway

Tennessee Williams ao ver lograda a estreia de *The Glass Menagerie*, em 31 de março de 1945⁹, vê-se no topo da pirâmide do teatro estadunidense. Após quinze anos de intenso trabalho de escritura dramaturgical vislumbra o início de uma difusão sem precedentes de sua dramaturgia nos Estados Unidos e internacionalmente: veremos que prosseguirá com peças na Broadway com uma constância sem par entre os dramaturgos modernos daquele país [quase duas décadas] e será também, por conta da popularidade que irá alcançar, o dramaturgo que mais receberá adaptações fílmicas de suas peças pela indústria hollywoodiana.

Williams ao vislumbrar sua primeira peça no *White Way* usufruiu, entre outros fatores, da ação pregressa de Eugene O'Neill (1888-1953)¹⁰, que havia chegado ao circuito¹¹ pela popularidade de suas peças montadas pelo *The Provincetown Players*, bem como pela subvenção estatal para as artes, leia-se o *Federal Theatre Project*¹², que vigorou durante quase toda a década da recessão nos EUA, sendo Williams um dos últimos artistas contemplados por essas políticas de incentivo da Era Roosevelt (1933-1945).

⁹ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-glass-menagerie-1691>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

¹⁰ Eugene O'Neill, um dos cânones da dramaturgia moderna estadunidense, foi o único dramaturgo já contemplado com o prêmio Nobel e teve sua dramaturgia difundida por sua ligação com o grupo *The Provincetown Players*, um dos grupos renovadores que se apresentavam nos Little Theatres. É a partir dessa difusão que torna-se o primeiro dramaturgo moderno estadunidense a ter montada uma de suas peças no circuito, *Beyond the Horizon*, cuja estreia se deu em 1919, e segundo Costa (2001, p. 29) é “considerada por muitos [...] um marco na história da dramaturgia americana” e seria a primeira de um dramaturgo moderno estadunidense a ser apresentada na Broadway.

¹¹ Extremamente mais intimistas que as enormes salas da Broadway se diferenciavam não só pelo tamanho, mas por montarem peças do repertório moderno europeu e novos dramaturgos modernos estadunidenses, como O'Neill.

¹² De acordo com Flores (2013) o *Federal Theatre Project* era um dos cinco projetos da *Work Project Administration* “destinado a combater a enorme crise pela qual passavam os artistas devido à Depressão Econômica.” (FLORES, 2013, p. 14)

No âmbito da historiografia teatral moderna estadunidense, Williams abriu mais uma brecha para a dramaturgia moderna daquele país no âmbito da Broadway, oferecendo com suas peças uma oposição ao teatro estritamente comercial, motriz do circuito. Podemos dizer que Williams seria efetivamente o primeiro dramaturgo moderno do Pós-Segunda Guerra a fazê-lo: Miller estreara uma peça no ano anterior, *The Man Who Had All the Luck*, no Forrest Theatre, mas diferente das 563 apresentações que *The Glass Menagerie* alcançaria a de Miller apenas quatro, o que no circuito denota o fracasso da produção.¹³

The Glass Menagerie, como mencionado, obteve grande sucesso de crítica e público e ficou em cartaz por mais de um ano, de 31 de março de 1945 a 29 de junho de 1946 no *Playhouse Theatre* e entre primeiro de julho de 1946 a três de agosto, daquele ano, no Royale Theatre¹⁴. Na edição de dois de abril de 1945 do *The New York Times* registra-se o primeiro *review* sobre a peça, de autoria de Lewis Nichols, que acabou se detendo à atuação lendária de Laurette Taylor (1844-1946)¹⁵, no papel de Amanda Wingfield

O teatro abriu sua cesta de Páscoa na noite da véspera e a achou particularmente rica. Precedida por afetuosas e tenras análises da crítica de Chicago, *The Glass Menagerie* estreou no *Playhouse Theatre* no sábado, e imediatamente ficou claro que dessa vez suas notas adiantadas não estavam equivocadas. A peça simples de Williams forma um quadro com as atuações mais refinadas dos últimos tempos. *Memorável* é um termo gasto, mas é o único para descrever a performance de Laurette Taylor. Março deixa o teatro como uma leoa (THE NEW YORK TIMES, 02/04/1945, Sports, p. 15, tradução nossa)¹⁶.

No elenco de estreia, além de Taylor, Eddie Dowling, como Tom [codirigiu a montagem com Margo Jones]; Julie Haydon, como Laura e Anthony Ross, como *The Gentleman Caller* / Jim O'Connor. A seguir, uma reprodução da página em que foi publicada a *review*, dispondo a cena emblemática do jantar em que Amanda Wingfield, acompanhada do filho, Tom, conversa com Jim, o *Gentleman Caller*, enquanto Laura está na cozinha.

¹³ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-man-who-had-all-the-luck-1601>> e <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-glass-menagerie-1691>>. Acessos em: 29 mai. 2021

¹⁴ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-glass-menagerie-1691>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

¹⁵ Laurette Taylor foi uma atriz estadunidense que se tornou bastante famosa pela sua atuação no cinema mudo e referida como uma das grandes atrizes do tempo, cuja interpretação de Amanda Wingfield parece ainda hoje insuperável, segundo o que ouvimos dos pesquisadores estadunidenses com os quais temos contato. *The Glass Menagerie* foi o seu último trabalho. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/laurette-taylor-61942>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

¹⁶ “The theatre opened its Easter basket the night before and found it a particularly rich one. Preceded by warm and tender reports from Chicago, ‘The Glass Menagerie’ opened at the Playhouse Theatre on Saturday, and immediately it was clear that for once the advance notes were not in error. Tennessee Williams’s simple play forms that is the only one to describe Laurette Taylor’s performance. March left the theatre like a lioness.”



Figura 1 - Reprodução de foto da produção original de *The Glass Menagerie*

Fonte: The New York Times (1945)

Tennessee Williams recebeu o prêmio anual do *New York Drama Critics' Circle* por ela, o anúncio da premiação se deu pouco mais de um mês da estreia na Broadway.¹⁷

Ainda em 1945, devido ao grande êxito de *The Glass Menagerie* Williams pôde ver montada, concomitantemente, a segunda de suas peças no circuito: *You Touched Me* [Quando você me tocou, 1942], escrita em parceria com seu amigo Donald Windham, apresentada no *Booth Theatre*, entre setembro desse ano e janeiro do ano seguinte, direção de Guthrie McClintic¹⁸. Teve como um dos atores principais *Montgomery Clift* e já demonstrava a diversidade na escrita dramaturgica de Williams: esse texto feito a quatro mãos é uma comédia romântica cujo *locus* é o interior da Inglaterra, e que tem como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial. Essa peça é uma referência direta ao conto homônimo de D. H. Lawrence¹⁹.

¹⁷ Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-dramacrit.html>> Acesso em: 31 mai. 2021.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/you-touched-me-1725>>. Acesso em: 31/05/2021.

¹⁹ D. H. Lawrence (1885-1930), assim como Tchekhov (1860-1904), é uma das grandes referências de Williams. Em *The Glass Menagerie*, Amanda o chama de "aquele insano Sr. Lawrence" (WILLIAMS, 2000a, p. 412) ["*that insane Mr. Lawrence*", tradução nossa], um de seus romances mais famosos *O amante de Lady Chatterley* ficou proibido por anos no Reino Unido, por ir contra os padrões morais de seu contexto, o que Amanda de certo modo reitera devolvendo o livro que Tom tinha de Lawrence para a biblioteca, sem que ele saiba. O nome não é mencionado.

Infelizmente essa peça não gozou de boa recepção da crítica, mesmo que tenha logrado 109 apresentações²⁰. Nunca mais foi montada nos EUA e não teve, até onde sabemos, nenhuma montagem internacional. Assim como *Summer and Smoke*, em 1948, ela não progrediu na Broadway talvez por lhe serem mais adequadas as salas de pequenos formatos, mas o que parece mais patente é o fato de ter sido montada durante a temporada de *The Glass Menagerie*, no mesmo circuito: no caso de *Summer and Smoke* entendemos ter sido eclipsada pelo sucesso sem par de *A Streetcar Named Desire*, historicamente a maior bilheteria de uma peça de Williams.

A Streetcar Named Desire estreou no Ethel Barrymore Theatre em 03 de dezembro de 1947 e ficou em cartaz por dois anos, com 855 apresentações.²¹ O extremo sucesso da produção viria a alavancar ainda mais a notoriedade do dramaturgo que ganhou seu primeiro *Pulitzer* por essa peça²². No famoso ensaio *The Castastrophe of Sucess* [A catástrofe do sucesso], escrito em 1948, Williams registra a transição em sua vida pessoal e profissional

O inverno marcou o terceiro aniversário da abertura de Chicago de "The Glass Menagerie", um evento que encerrou uma parte da minha vida e começou outra tão diferente em todas as circunstâncias externas quanto se poderia imaginar. Fui arrebatado do virtual esquecimento e empurrado para a proeminência repentina, e da precária locação de quartos mobiliados pelo país, fui removido para uma suíte em um hotel de primeira classe em Manhattan. (WILLIAMS, 2000, p. 1045, tradução nossa)²³

Esse segundo grande hit de Williams na Broadway teve direção de Elia Kazan (1909-2003), que iniciava uma parceria longeva com Williams, ele inclusive dirigiria a primeira adaptação fílmica de uma peça de Williams: justamente desse trabalho, cujo lançamento nos EUA ocorreu em 1951²⁴. Kim Hunter, Marlon Brando e Karl Malden atuariam não só na produção na Broadway como no filme, interpretando respectivamente Stella, Stanley e Mitch; Blanche foi interpretada no palco por Jessica Tandy, e no cinema, pela atriz inglesa Vivien Leigh (1913-1967).

²⁰ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/you-touched-me-1725>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

²¹ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/a-streetcar-named-desire-1804>>. Acesso em: 31 mai. 2021.

²² O Segundo seria por *Cat on a hot tin roof*, em 1956. Disponível em: <<https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/218>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

²³ "The winter marked the third anniversary of the Chicago opening of "The Glass Menagerie," an event that terminated one part of my life and began another about as different in all external circumstances as could well be imagined. I was snatched from out of virtual oblivion and thrust into sudden prominence, and from the precarious tenancy of furnished rooms about the country I was removed to a suite in a first-class Manhattan hotel."

²⁴ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0044081/?ref_=nv_sr_srsrg_0>. Acesso em: 31 mai. 2021.

O *The New York Times*, do dia posterior à estreia, opta por representar a produção a partir de uma imagem que segue evidentemente os preceitos do mercado, divulgando um momento que pode ser facilmente interpretado pela indústria teatral estadunidense como espetaculoso, a interrupção violenta do aniversário de Blanche por Stanley.



Figura 2 - Reprodução de foto da estreia de *A Streetcar Named Desire*

Fonte: The New York Times (1947)

Nesse primeiro momento, nos atemos então a demonstrar como se deu a estreia e ratificação de Williams no circuito da Broadway, que o projeta local e internacionalmente, inclusive viabilizando adaptações fílmicas de suas peças em Hollywood, o que é um elo natural para os sucessos daquele circuito teatral hegemônico. Seguimos agora para o ano posterior ao da *première* de *A Streetcar Named Desire*, o de 1948, em que inicia a trajetória da dramaturgia de Williams no Brasil.

1.2 – Uma abertura para a dramaturgia estadunidense e a estreia de Williams no Brasil

A dramaturgia moderna estadunidense começa a ser efetivamente difundida no Brasil por volta de três décadas depois do início da ação dos grupos nos *Little Theatres* em Nova Iorque e da estreia de O’Neill na Broadway. De acordo com Betti (2017, p. 11)

entre a primeira metade dos anos 1940 e o início da década de 1950 encenações realizadas pelo Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro, pela Escola de Arte Dramática (E. A. D.) de São Paulo e por companhias como os Comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) [...] entre outras, trouxeram pela primeira vez aos teatros do Brasil peças de alguns dos principais dramaturgos estadunidenses do século XX, como Eugene O’Neill [1888-1953], Tennessee Williams [1911-1983] e Arthur Miller [1915-2005].

Eugene O’Neill, foi, segundo nosso levantamento, o primeiro dos modernos estadunidenses montado entre nós. Segundo (BRANDÃO; 2012 apud FARIA, 2012, p. 472) Jayme Costa (1897-1967), ator-empresário, dono da Companhia Jayme Costa, “procurou sempre destacar que lançou, em 1937, o escritor Eugene O’Neill no Brasil, com a montagem de *Anna Christie*”, há um registro dessa produção na Enciclopédia Itaú Cultural²⁵. Contudo, segundo nosso levantamento, contudo, a disseminação de O’Neill se daria em meados dos anos 1940, pela iniciativa do Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento (1914-2011).

Segundo Rocha (2016) o TEN, fundado em 1944, apresentou em maio de 1945 *O imperador Jones* [*The Emperor Jones*]²⁶ no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e no ano seguinte, *Todos os filhos de Deus têm asas* [*All God’s Chillun Got Wings*]²⁷. Rocha (2016) também nos fornece o registro de que Abdias obteve isenção dos direitos autorais diretamente de O’Neill. A segunda dessas duas peças seria montada também pelo Teatro do Negro de São Paulo (TEN-SP), de Geraldo Campos, em 1951.²⁸

²⁵ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405040/anna-christie>> Acesso em: 29 mai. 2021.

²⁶ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-show/the-emperor-jones-3325>> Acesso em: 31 mai. 2021.

²⁷ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-show/all-gods-chillun-got-wings-1452>> Acesso em: 31 mai. 2021.

²⁸ Christine Douxami em seu artigo *Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono publicado* na Revista Afro-Ásia, número 26, de 2001, da Universidade Federal da Bahia, registra que “Geraldo Campos fundou o Teatro Experimental do Negro de São Paulo. Tinha ligações com Abdias do Nascimento, mas o vínculo era mais de ordem ideológica, sem real cooperação entre os dois, e as experiências foram isoladas. Geraldo Campos rodeou-se também de um grupo de operários, de empregadas domésticas, ou seja, de gente humilde, e ensinou-lhes técnicas de teatro. Depois, escolheu, como no TEN, uma das obras primas de O’Neill, *Todos os filhos de Deus têm asas*. Finalmente estreou, no dia 3 de junho de 1951, no Teatro São Paulo.” (DOUXAMI, 2001, p. 339). Essa é a única produção, seja acadêmica ou editorial, em que pudemos localizar informações sobre as montagens da dramaturgia estadunidense pelo grupo, e mais detalhes sobre ele. Na Enciclopédia Itaú Cultural, por exemplo, não há registro sobre o TEN-SP, tampouco sobre Geraldo de Campos. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br>> Acesso em: 11 jul. 2021.

Os V Comediantes²⁹ montam em 1946 *Desejo* [Desire Under the Elms], de O’Neill; sob a direção de Miroel Silveira. A montagem em São Paulo, cuja estreia, segundo Santos (2010), se deu no Theatro Municipal em fevereiro de 1947³⁰, grande impacto causou nos amadores paulistas. Segundo Magaldi e Vargas (2000, p. 190) o jornal *O Estado de São Paulo* publicaria duas críticas naquele momento, a respeito da montagem,

difícilmente no correr de 47 teremos um outro acontecimento tão importante para a vida do teatro paulista como a estreia [...] no Municipal, de Os Comediantes. Jamais tínhamos visto o nosso teatro oficial ser cedido a uma companhia brasileira de teatro, e muitos menos ainda, por dois meses consecutivos. [e que a recepção da montagem de Desejo era diga de nota tendo] gerado um “impacto. Público crítica e intelectuais aficionados do teatro [impressionam-se com a força de O’Neill e com as ideias de Ziembinski. [Na segunda crítica registra-se] a interpretação que os comediantes deram à peça de O’Neill, sob a orientação de Ziembinski, foge, em quase todos os pontos, às normas habituais do teatro brasileiro. O próprio palco tradicional, distante e enquadrado por cortinas, abandonou desta vez a moldura clássica, avançou pelo prosclênio adentro, desceu pela abertura da orquestra, só se detendo diante das primeiras fileiras da plateia. O palco conquistou o máximo terreno possível, tudo fazendo para eliminar a distância que separa atores e público. (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 190)

Santos (2010) sugere inclusive que Os V Comediantes, sob a direção de Miroel Silveira, que se apresentariam não só no Municipal de São Paulo naquele ano, mas também no Teatro Boa Vista e no Teatro Santana, afirmariam “o princípio, então revolucionário, de que era possível no país a existência de um elenco voltado para apresentações de alto nível.” (SANTOS, 2010, p. 63), *um modus operandi* que estaria na base do TBC, cuja inauguração se daria no ano posterior.

Conforme registrado pela Enciclopédia Itaú Cultural, em 1948 o Teatro Popular de Arte (TPA), sob a direção de Ruggero Jacobbi, monta pela primeira vez no Brasil *Estrada do Tabaco* [*Tobacco Road*] do dramaturgo estadunidense Jack Kirkland, baseado num romance de Erskine Caldwell³¹, a estreia se deu em maio de 1948 no Teatro Fênix, com a tradução de Raimundo Magalhães Jr., diretamente ligado às traduções das peças de Williams de nosso recorte, e que entre os atores, além da lendária Itália Fausta (1879-1951) também seu sobrinho Sandro Polloni (1921-1995) e Maria Della Costa (1926-2015), que fundariam mais à frente o Teatro Maria Della Costa (TMDC), em São Paulo.

²⁹ O novo nome adotado pelo grupo amador Os Comediantes, a partir dessa montagem.

³⁰ “A primeira montagem do novo grupo [...] foi *Desejo*, de O’Neill, dirigida por Ziembinski e estreada em 17 de julho de 1946. O espetáculo deu início à fase profissional de Os V Comediantes, infelizmente bastante curta.” (FERNANDES; 2012 apud FARIA; 2013, p. 67)

³¹ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/tobacco-road-1065>> Acesso em: 31 mai. 2021.



Figura 3 - Reprodução de foto da produção original de *Uma rua chamada pecado*, no destaque Henriette Morineau como Blanche e Ambrósio Fregolente como Harold Mitchell [Mitch]

Fonte: Gilberto (2010)

Williams teria sido, segundo nosso levantamento, o terceiro dramaturgo moderno estadunidense montado no Brasil. Duas de suas peças que tiveram mais êxito na Broadway são montadas no Brasil nessa estreia, em 1948, mas na ordem inversa de sua apresentação por lá: primeiro *A Streetcar Named Desire* seguida de *The Glass Menagerie*. Falaremos agora sobre a primeira delas, que recebeu como primeiro título entre nós: *Uma rua chamada pecado*.

Henriette Morineau (1908-1990) foi a primeira atriz a pisar o palco do TBC, a primeira a viver Blanche em nossos palcos e responsável por montar o primeiro texto de Williams no Brasil. Prado (2009) registra que “foi ela [Mme. Morineau], por exemplo, quem nos deu a conhecer o teatro americano de pós-guerra, encenando *A Street Named Desire*³², de Tennessee Williams, sob o título julgado mais provocante, de *Uma rua chamada pecado*” (Prado, 2009, p. 42).

³² O registro errôneo do título original de *A Streetcar Named Desire* por Prado (2009, p. 42) é notado por Toledo (2021), que sugere que a troca do termo original *streetcar* por *street* teria o “fim de validar o título reiterado por Mme. Morineau.” (TOLEDO, 2021, p. 21). Oliveira (2020, p. 60) comenta “por meio da leitura dos jornais de 1948, constatamos que [...] Carlos Lage modificou também os nomes de algumas personagens. [...] Não obstante, isso não repercutiu a ponto de desviar a atenção dos críticos teatrais. Ademais, a versão brasileira de *Streetcar*, traduzida por Lage, não foi editada comercialmente. Todavia, pudemos averiguar sua consistência textual nas análises publicadas pela crítica teatral carioca, que, ao avaliar a encenação de *Uma rua chamada pecado*, questionou sistematicamente a adoção desse título.” Oliveira (2020) chega a registrar também que “na tradução de Carlos Lage, Stanley Kowalski passou a ser Roberto Kowolsky; e, Hubbel, o sobrenome de Steve e Eunice, foi modificado para Gunter.” (OLIVEIRA, 2020, p. 60)

Oliveira (2020) traz informações que esclarecem como se deu a estreia dessa montagem no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, bem como sobre a montagem em São Paulo: a recepção crítica dessa segunda montagem será analisada na segunda parte deste trabalho.

Oliveira (2020) registra que Ziembinski (1908-1978) já tendo dirigido *Desejo*, de O'Neill, aceitou o convite de fazer o mesmo com *Uma rua chamada pecado*, dispondo de um tempo abreviado e dedicando-se “exclusivamente à preparação de *Streetcar*, que contou apenas com 16 ensaios.” (OLIVEIRA, 2020, p. 59). O pesquisador comenta também que o famoso renovador na cena brasileira “seguiu o padrão de apresentação dos espetáculos da Broadway para apresentação de *Uma rua chamada pecado*, dividindo as onze cenas da peça em três atos³³. Em outras palavras, o diretor polonês fez o mesmo que Elia Kazan havia feito em Nova Iorque meses antes. Além de ser o responsável pela direção artística, foi também responsável pela iluminação, pela cenografia e pela condução da encenação.” (OLIVEIRA, 2020, p. 66)

A peça estreou em “23 de junho de 1948 no palco do Teatro Ginástico.” (OLIVEIRA, 2020, p. 59): a primeira encenação de *À margem da vida*, como veremos a seguir, em 10 de agosto daquele ano. *Uma rua chamada pecado* ficaria em cartaz no Ginástico até “05 de setembro de 1948, contabilizando 100 apresentações. [...] Isso foi possível em menos de três meses de cartaz, pois eram efetuadas duas apresentações nas sextas-feiras, fins de semanas e feriados.” (OLIVEIRA, 2020, p. 65). A montagem em São Paulo ficou em cartaz entre “03 e 23 de novembro de 1948.” (OLIVEIRA, 2020, p. 65)

Na crítica que Décio de Almeida Prado proferiria para a produção em São Paulo, em 05 de novembro de 1948, para a coluna *Palcos e Circos*, de *O Estado de São Paulo*, registra-se que “a distribuição de papéis foi adequada, a firme orientação geral, da qual aliás dependia diretamente o bom êxito de um espetáculo de excessivo seccionamento em quadros curtos³⁴ e emprego abundante de personagens de “pontas” e quanto à atuação nos lega um panorama

Sob a direção de Ziembinski, os ‘Artistas Unidos’ estiveram em esplêndido nível, não decaindo sequer nos menores papéis (Nieta Junqueira, Dary Reis, Maria Castro, Artur Costa) [...] as figuras propriamente secundárias, muitas cuidadas, fizeram bom fundo para as cenas centrais sendo justo anotar que, sem desmerecer Margarida Rey, Jacy Campos e esses dois valores novos em contínuo progresso que são Flora May e Orlando Guy, merece atenção especial A. Fregolente, ainda desconhecido em São

³³ Como veremos, o original possui 11 cenas e não é dividido em partes.

³⁴ Essa questão com os quadros curtos ficará bem evidente quando tratarmos da montagem de *A rosa tatuada*, cuja intervenção do diretor no primeiro ato da peça provocou uma discussão acalorada nos críticos do teatro paulistano.

Paulo, e que, com sua inteligentíssima discricção, poderá, parece-nos, tornar-se um ator de primeira ordem. Da Sra. Henriette Morineau, diremos tão só que continua a ascender em sua carreira brilhante da qual depende, em boa parte, o movimento de ressurreição do teatro profissional do Brasil; grande atriz, cõscia de suas qualidades e de suas limitações, sabe conduzir-se com verdadeira maestria sobretudo naquelas cenas em que se convencionou chamar “fortes”. [...] Se deixamos para o fim Graça Melo, que desfruta no cartaz das honras do co-estrelato, é porque, sem negar-lhe o mérito da interpretação, gostaríamos de vê-lo menos exagerados em gritos, gestos e atitudes: seu papel é difícil e muito colorido, mas admite um melhor domínio das reações temperamentais que, sem sufocá-las, evite a aproximação da comicidade descabida. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 05/11/1948, Palcos e Circos, p. 6)

Segundo sugere Oliveira (2020) não só essa montagem teria sido a estreia de Williams no Brasil, mas pode ter sido também a primeira feita fora dos Estados Unidos

A cidade do Rio de Janeiro ‘deve ter sido uma das primeiras capitais estrangeiras a assistir uma versão traduzida da bela peça de Tennessee Williams’. Constantemente, a agente de Tennessee Williams, Audrey Wood, pesquisava leis e taxas estrangeiras relativas aos direitos autorais por dois motivos: primeiro, para permitir que as companhias teatrais internacionais pudessem realizar montagens de Streetcar; segundo, para fazer registros detalhados das despesas e dos lucros obtidos com a peça no exterior. Segundo o teatrólogo Philip C. Kollin [...] que estudou a vasta documentação que Wood mantinha sobre as montagens de Streetcar, a primeira montagem estrangeira da peça foi elaborada pelo diretor cubano Modesto Centeno no palco do Patronato del Teatro’s Salia Talia em Havana em julho de 1948. Mais precisamente, a montagem cubana estreou no dia 09 do referido mês anterior, como já foi previamente mencionado. Isso só foi possível devido à presteza de Carlos Lage, que traduziu Streetcar para a língua portuguesa em menos de seis meses - um tempo recorde, por assim dizer. Posto isto, acreditamos que os Artistas Unidos foram os primeiros a montá-la fora dos Estados Unidos. Sendo assim, por inferência, a omissão em relação à montagem brasileira nos arquivos da agente de Williams, possivelmente, ocorreu porque os Artistas Unidos não entraram em contato com ela (e vice-versa); ou seja, a companhia não comprou os direitos de exibição da peça. E, desta conjectura, por sua vez, também poderemos inferir que o título da peça não foi traduzido literalmente para evitar eventuais problemas com direitos autorais” (OLIVEIRA; 2020, p. 60, apud MICHALSKI; 1995, p. 129 e KOLLIN; 2020, p. 40)

Essas informações dispostas por Oliveira (2020) nos ajudam a entender como pôde se dar tão rapidamente a estreia de *Uma rua chamada pecado* no Brasil, visto que a peça estreara na Broadway em dezembro do ano anterior. Na Argentina, por exemplo, a peça só estrearia em 1951³⁵. Falaremos agora sobre o advento da estreia de *À margem da vida*, em São Paulo, a primeira produção no âmbito paulista de um texto de Tennessee Williams, efetivamente a primeira a ser montada na capital do estado.

³⁵ Segundo Cypess (apud PELLETIERI e WOODYARD, 1996) *Un Tranvia Llamado Deseo* estreou em agosto de 1951, em Buenos Aires, mas em italiano. Uma produção da Companhia de Diana Torrieri.



Figura 4 – Reprodução de cartaz da montagem de *Uma rua chamada pecado* no Teatro Santana

Fonte: Correio Paulistano (1948)

Como pequena mostra da recepção da montagem em São Paulo, recorreremos à crítica de Vicente Ancona, de cinco de novembro de 1948, publicada na *Folha da Manhã* e intitulada *Entre o Desejo e o Pecado*

O Teatro Santana hospeda novamente Os Artistas Unidos, o aplaudido elenco chefiado pela ilustre comedianta Henriette Morineau, desta feita trazendo um repertório ainda mais atraente e variado do que o de sua primeira temporada em São Paulo. [...] Desde a estreia logo se verifica esse fato, pois a peça para tal escolhida - “A Streetcar Named Desire” - é a mais nova produção de um legítimo autor de vanguarda, Tennessee Williams, há pouco revelado à nossa plateia pelo Grupo de Teatro Experimental, que encenou de forma de todo louvável, no Municipal, “The Glass Menagerie”. (FOLHA DA MANHÃ, 05/11/1948, Teatro, p. 6)

Ele ratifica que a praça teatral paulistana, na qual estreara *À margem da vida*, meses antes, já tinha registrado o êxito de Williams, um “consagrado escritor norte-americano que com apenas 34 anos de idade, já é um pioneiro da moderna expressão teatral, não apenas em sua terra, mas no mundo inteiro.” (FOLHA DA MANHÃ, 05/11/1948, Teatro, p. 6)

1.3 - O advento de Tennessee Williams nos palcos paulistanos

Diferente dos grupos nos *Little Theatres* em Nova Iorque que tinham espaço garantido nesses teatrinhos, os amadores paulistas dos anos 1940, egressos sobremaneira da *Universidade de São Paulo*, praticamente não gozavam da mesma prerrogativa: o Theatro Municipal era alugado para muitos eventos, como formaturas: pensemos a cidade naquele momento como algo ainda bem reduzido comparado à sua dimensão atual. Os teatros haviam minguido consideravelmente frente à concorrência com o cinema, assim como na capital federal, mas em São Paulo a situação chegou ao ponto de engatar a chamada Marcha dos sem teatro³⁶.

Naquele ano de 1946, o Grupo de Teatro Experimental (GTE), criado e dirigido por Alfredo Mesquita³⁷, já estava no seu quarto ano de existência. No seu repertório que incluía textos estrangeiros ainda não havia nenhum da dramaturgia estadunidense, algo prestes a mudar, com a viagem de Alfredo Mesquita aos EUA, em que assistiu *The Glass Menagerie*.

A partir de Góes (2007) encontramos uma indicação precisa da praça teatral em que Alfredo Mesquita teve seu primeiro contato com uma montagem da peça. A autora registra que Mesquita “assistira em Boston, em companhia de Caio Caiuby e outros amigos, à peça de um jovem dramaturgo americano que fizera sensação no ano anterior.” (GÓES, 2007, p. 193) Na bibliografia disponível em Góes (2007) e chegamos à fonte a qual a autora se referenciou: trata-se do *Suplemento de Cultura*, publicado por *O Estado de São Paulo* em abril de 1983, por ocasião do falecimento do dramaturgo e um texto intitulado *À Margem de À margem da vida*: transcrito integralmente e disponibilizado no apêndice deste trabalho. Desse depoimento, destacamos aqui informações concernentes a esse evento

Foi no ano anterior, 1947, em Boston, que assisti pela primeira vez à peça do jovem dramaturgo Tennessee Williams. Éramos quatro: o casal Lauro Escorel [...] Caio Caiubi e eu. Sabíamos do sucesso obtido pelo drama, em Nova York, onde já não estava em cartaz. No momento, era levada em Boston por atores secundários. O que

³⁶ Os teatros de São Paulo, na concorrência com o cinema, aliado a outros fatores, foram reduzindo-se substancialmente: no início dos anos 1930 “vinte e dois cinemas e oito teatros em funcionamento” (MAGALDI; VARGAS; 2000, p. 120-121) e, em 1946, contaria “apenas com três: o Boa Vista, o Santana e o Municipal, inacessível aos nossos conjuntos, com as temporadas estrangeiras e as festas de fim de ano, as formaturas e os bailes.” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 187). Não existiam na cidade ainda salas menores, como o TBC, adequadas para as demandas da dramaturgia moderna e dos remanescentes. O Municipal, principal palco da cidade, era também locado para eventos sociais, restringindo o uso do espaço pelos amadores.

³⁷ Alfredo Mesquita, irmão de Júlio de Mesquita Filho, um dos idealizadores da Universidade de São Paulo, e de Esther Mesquita, idealizadora da Sociedade de Cultura Artística, estaria juntamente com Décio de Almeida Prado, envolvido direta e continuamente com a renovação da cena teatral da capital paulista.

não impediu nos causasse forte e estranha impressão. Saímos do teatro abalados, um tanto confusos, não sabendo ao certo dar nossa opinião sobre o que acabáramos de assistir. Logo no dia seguinte comprei a brochura, que não li. Mande-i-a diretamente para o Brasil num caixão de livros expedido por via marítima (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03/04/1983, Suplemento de Cultura, p. 8)

Segundo levantamento feito no acervo do *Boston Globe*³⁸, durante o ano de 1947 houve duas montagens de *The Glass Menagerie* nos teatros de Boston: no *Plymouth Theatre*, em cartaz de 24 de fevereiro a 16 de março de 1947, produzida por Eddie Dowling e Louis J. Singer, dirigida, como a montagem original, por Dowling e Margo Jones, e tendo no elenco Pauline Lord (1890-1950)³⁹ como Amanda Wingfield; Richard Jones como Tom; Jeanne Shepperd como Laura e Edward Andrews como Jim (a peça estava em tour nacional e estreava em Boston na ocasião⁴⁰) e a outra na 8ª edição do *Cambridge Summer Theatre*, cujas apresentações se deram no *Brattle Hall* entre 30/06 a 05/07: não há informações quanto à produção ou a direção. No elenco, Helen MacKellar, Ernest Graves, William Layton e Julie Haydon⁴¹.

Inferindo que Alfredo Mesquita planejou estar em São Paulo em fevereiro de 1947, para assistir a montagem de *Desejo com Os V Comediantes*, anteriormente citada, acreditamos que ele tenha assistido a montagem apresentada no festival de verão⁴². Mesquita informa ter visto um elenco secundário, o que descartaria a hipótese de que tenha sido a montagem com Pauline Lord, um ícone do teatro estadunidense por ter sido a protagonista de *Anna Christie*, de O'Neill⁴³ e que ainda contava com mesma direção e parte do elenco da montagem de estreia na Broadway. Contudo, a montagem que sugerimos que ele tenha assistido tinha Julie Haydon, que havia vivido Laura na montagem de estreia, o que nos faz pensar se realmente teria isso essa montagem ou não. Devido às restrições sanitárias não foi possível, em tempo, acessar o acervo Alfredo Mesquita, do Arquivo do Estado de São Paulo e buscar eventuais notas em diários acerca dessa viagem, para saber que montagem Mesquita efetivamente assistiu.

³⁸ Disponível em: <<https://bostonglobe.newspapers.com/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

³⁹ Pauline Lord foi uma atriz estadunidense de grande prestígio nos palcos da Broadway. Atuando entre os idos de 1910 até o início da década de 1940 naquele circuito. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/pauline-lord-50106>>. Acesso em: 17 mai. 2021. Um de seus mais marcantes trabalhos foi como a personagem central de *Anna Christie*, de O'Neill, que ficou em cartaz de novembro de 1921 a abril de 1922. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/anna-christie-12677>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

⁴⁰ De acordo com as edições de 02 e 25/02 e 16/03/1947 do *Boston Globe*.

⁴¹ Estava no elenco original, como informado pela nota do *Boston Globe*

⁴² Mesquita registra no depoimento também que naquele mesmo ano tinha assistido uma montagem de *The Glass Menagerie* em Paris: ““Poucos meses depois tornei a assistir a “À Margem da Vida”, em Paris, por um grupo de jovens, cujos nomes não guardei. Mal levada. Os franceses não sabem, decididamente, interpretar peças norte-americanas, é evidente.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03/04/1983, Suplemento de Cultura, p. 8)

⁴³ Pauline Lord (1890-1950) foi uma das grandes atrizes do tempo, fazendo muito sucesso nos EUA e na Inglaterra por interpretar a protagonista da peça *Anna Christie*, de O'Neill.

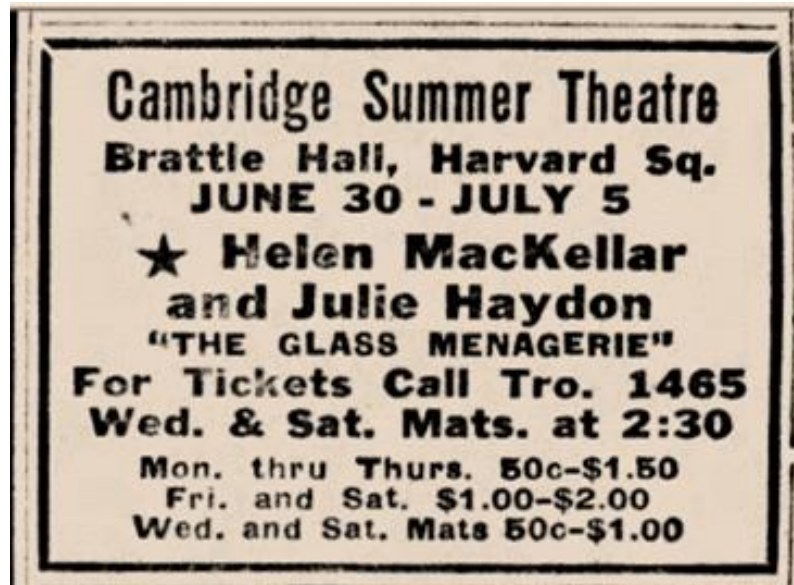


Figura 5 - Anúncio da montagem de *The Glass Menagerie* no *Brattle Hall*, em Boston.

Fonte: *The Boston Globe* (1947)

Quando Mesquita retorna de sua viagem à Boston desembarca no porto de Santos lá encontrando Marina Freire (1910-1974)⁴⁴, a primeira atriz a viver Amanda Wingfield no Brasil

No dia de minha chegada à Santos - voltava no vapor, a boa amiga Marina Freire, elemento eficientíssimo e entusiasta do nosso Grupo de Teatro Experimental, esperava-me no cais. Da amurada do navio, mal atracado gritei-lhe: “Trago uma peça com um ótimo papel para você!” O de Amanda Wingfield, que ela veio, de fato, a interpretar. Lá de baixo, Marina naquele seu constante arrebatamento por tudo que tocava ao teatro, ria, agitava-se eufórica, louca por saber o nome do autor. Tennessee Williams. Não conhecia. Sua glória incipiente ainda não tinha atingido o Brasil (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03/04/1983, Suplemento de Cultura, p.8)

Esse desconhecimento do público brasileiro da produção dramaturgic de Williams será registrado por Betti (2012a)

O nome de Tennessee Williams era, então desconhecido no Brasil, e a leitura do original de “À Margem da Vida”, recém trazido por Alfredo Mesquita dos Estados Unidos não deixou de causar certa estranheza, pela “novidade” e sua estrutura narrativa e lírica, na própria Nydia Licia... (BETTI, 2012, p. 12)

Esther Mesquita (1884-1963) estaria envolvida diretamente na primeira produção de uma peça de Williams por um grupo paulistano, bem como seria ela a responsável pela tradução desse e de outros textos dramaturgic de Williams no Brasil⁴⁵. Sua tradução para *The Glass Menagerie* foi *À margem da vida*, como comenta o irmão Alfredo no depoimento que estamos utilizando:

⁴⁴ Marina Freire (1910-1974) começou sua carreira no teatro através do amigo Alfredo Mesquita em 1938, atuou na TV e no cinema. Sua atuação em *À margem da vida* rendeu-lhe o Prêmio Governador do Estado (de São Paulo). Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/marina-freire/>. Acesso em: 17 mai. 2021.

⁴⁵ Esther Mesquita além da tradução de *The Glass Menagerie* também traduziu *The Long Goodbye*, como veremos mais à frente. De acordo com o artigo na Enciclopédia Itaú Cultural ela chegou a traduzir pelo menos dez peças,

Mal chegado a São Paulo, aberto o caixote de livros nova-iorquinos, separei a brochura do jovem comediógrafo, entregando-a à minha irmã, Esther Mesquita, habitual tradutora do Grupo de Teatro Experimental, de que eu era diretor. Conhecedora profunda não só do vernáculo como do inglês, língua em que escreveu seu **An unimportant book of memoirs**⁴⁶, [...]com seu dom especial para a tradução, o cuidado minucioso que a caracterizava, começou o seu trabalho. E logo se encantou com a peça. Achava-a belíssima. Apenas o título original “The Glass Menagerie (O Zoológico de Vidro)” parecia-lhe de difícil, senão de impossível, tradução. Sugeriu “À margem da vida”, expressão usada pelo próprio Tom Wingfield para definir a maneira de viver da sua infeliz família. A sugestão aceita, o título foi adotado até hoje por todas as companhias que têm levado a peça no nosso país (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03/04/1983, Suplemento de Cultura, p. 9)

No excerto, Mesquita informa ter adquirido uma brochura, acreditamos que tenha sido uma *acting edition* da peça, publicada pelo Dramatists Plays Services⁴⁷. Essas publicações são exatamente impressas como brochuras, mas não refletiam necessariamente o anseio original do dramaturgo⁴⁸; ele fala também do rigor na tradução proferida por Esther Mesquita, o que nos leva a crer que diferente do caso de *Uma rua chamada pecado* tenhamos tido uma tradução mais fiel ao original, mesmo que Esther Mesquita tenha optado por adaptar o título.

É fato que nosso objeto de pesquisa não analisa as traduções das peças *per se*, mas foi de nosso interesse buscar essa tradução de Esther Mesquita: segundo a informação que apuramos há uma cópia dela na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)⁴⁹ em São Paulo, contudo, pelas questões sanitárias não foi viável acessá-la. No depoimento, Alfredo Mesquita, além de dar conta de todas as montagens de *À margem da vida* até a década de 1970, trata com minúcias sobre seus elencos, sobre o primeiro, o dessa montagem, registra

incluindo Tchekhov e Shakespeare. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423828/esther-mesquita>> Acesso em: 17 mai. 2021.

⁴⁶ MESQUITA (1982). Há uma versão em português desse livro, que adquirimos, uma vez que as bibliotecas estão fechadas e infelizmente não contém nenhum registro sobre a atuação profissional de Esther Mesquita.

⁴⁷ Como informa Toledo (2021, p. 8) “duas importantes editoras de peças teatrais nos Estados Unidos focaram suas publicações em versões não oficiais, chamadas de edições para encenação [Acting editions]. A Samuel French, fundada ainda no Século XIX, com um grande número de obras teatrais publicadas e representante de seus direitos para encenação, e a Dramatists Plays Service [DPS], fundada em 1936, com os mesmos objetivos. As versões que foram levadas para os palcos em suas estreias, principalmente, são então o foco dessas editoras. Elas contêm reescritas de diálogos, os cortes dos diretores, inserções, variações em geral de planos de atuação, de iluminação e das marcações, além de até inserir contribuições dos atores.”

⁴⁸ Conforme registrado por (TOLEDO, 2021, p. 8) “Há apenas uma editora com a qual Williams tinha o compromisso em publicar suas obras, a New Directions, de Nova Iorque, cujo proprietário, James Laughlin, era seu amigo muito próximo. Assim, com essas publicações, o dramaturgo pensava em deixar suas obras para a posteridade. Ele tinha a nítida noção que serviriam para encenações futuras e como base de estudos para pesquisadores acadêmicos, por isso dispunha da fina preocupação em trabalhar incansavelmente em uma versão definitiva, aquela que estampasse o que de fato queria imprimir: sua poética, estilística e a matéria trabalhada. [...] Todavia, Williams não tinha a mesma preocupação com o texto que seria levado ao palco. Modificações, alterações e cortes sempre ocorreram, inclusive com variações muito relevantes.”

⁴⁹ Associação fundada em 1917, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.sbat.com.br/quemsomos>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

Enquanto a tradução progredia, começou-se a cogitar sobre seus futuros intérpretes: três tínhamos no Grupo: Marina Freire para Amanda Wingfield; Caio Caiubi – a meu ver a maior vocação teatral do amadorismo paulista daquela época heroica – para seu filho. Tom, de que Caio foi maravilhoso intérprete; e Paulo Mendonça, bonitão, para o visitante do 2º. Ato, papel que, tendo noivado, veio a abandonar. Em falta de outro, Abílio Pereira de Almeida, excelente ator, infelizmente de idade e físico impróprios para a personagem, ofereceu-se para o substituir. Substituiu. E fez o que pode... (Estou hoje convencido de que, se sua interpretação não foi das melhores, a culpa não foi dele – nem de nenhum outro encarregado de interpretar Jimmy O’Connor, mas do próprio papel, caricatura estereotipada, falsa e sem graça, do jovem americano da classe média, quando os Wingfields são belíssimas figuras, reais, estudadas com carinho e profunda humanidade pelo autor.) Voltando à formação do elenco: faltávamos a atriz para o papel de Laura, a colecionadora de bichinhos de vidro, filha manquitola de Amanda, defeito que a fazia doentiamente tímida. Onde descobri-la? A meu ver precisava ser jovem, loura, frágil, diáfana, linda... Foi então que, certa tarde, Caio Caiubi apareceu, radioso, na Livraria Jaraguá, da rua Marconi, 54, para anunciar a grande nova. Pensava ter descoberto a “avis rara”! [...] Chamava-se Nidia Licia Pincherle. Magnífica coincidência: termos nós a atriz sonhada, subir ela pela primeira vez ao palco em estupendo papel. Sua aparição, quando da estreia, foi saudada como “nascimento de uma estrela!” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03/04/1983, Suplemento de Cultura, p. 8-9)

O ano de 1948 será um marco na história do teatro brasileiro, com a inauguração do TBC e da EAD, estabelecendo ao mesmo tempo um palco para montar textos de dramaturgos ligados ao teatro moderno, mas agora com nossos próprios atores e de modo sistemático, não vez ou outra a fazê-lo, como nas turnês das décadas anteriores e uma escola de formação dos profissionais do teatro. No capítulo seguinte, trataremos mais detalhadamente dessas instituições e sobre a relação delas com a obra de Williams, no contexto da renovação do teatro paulistano.

2 - As montagens de Williams na renovação do teatro paulistano

Neste capítulo, traremos um panorama inédito das primeiras montagens das peças de Williams no teatro paulistano, baseado não só em publicações e na Enciclopédia Itaú Cultural, mas a partir de um levantamento exaustivo nos acervos dos jornais e outros materiais. Apresentamos abaixo este quadro inédito dessas montagens de estreia, longas e em um ato⁵⁰:

Tabela 1 - Montagens de estreia de peças de Williams no teatro paulistano (1948-1964)

| Peças longas | | | | | | | |
|---------------------------------|----------|--------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|----------|--|-------------------------|
| Título original | Estreia | Teatro | Título da estreia (SP) | Tradução | Data | Cia. / Grupo – Teatro | Primeira vez no Brasil? |
| <i>The Glass Menagerie</i> | 31/03/45 | <i>Playhouse Theatre</i> | <i>À margem da vida</i> | Esther Mesquita | 10/08/48 | GTE / Theatro Municipal / TBC | Sim |
| <i>A Streetcar Named Desire</i> | 03/12/47 | <i>Ethel Barrymore Theatre</i> | <i>Uma rua chamada pecado</i> | Carlos Lage | 03/11/48 | Os Artistas Unidos (RJ) / Teatro Santana | Não |
| <i>Summer and Smoke</i> | 10/10/48 | <i>Music Box Theatre</i> | <i>O anjo de pedra</i> | Raimundo Magalhães Jr. | 16/08/50 | TBC | Sim |
| <i>The Rose Tattoo</i> | 03/02/51 | <i>Martin Beck Theatre</i> | <i>A rosa tatuada</i> ⁵¹ | Raimundo Magalhães Jr. | 16/05/56 | TMDC | Sim |
| <i>Cat on a Hot Tin Roof</i> | 24/03/55 | <i>Martin Beck Theatre</i> | <i>Gata em teto de zinco quente</i> | Raimundo Magalhães Jr. | 18/10/56 | TBC | Sim |
| <i>Sweet Bird of Youth</i> | 10/03/59 | <i>Martin Beck Theatre</i> | <i>Doce pássaro da juventude</i> | Brutus Pedreira | 09/08/60 | Pequeno Teatro de Comédia / TMDC | Sim |
| <i>The Night of the Iguana</i> | 28/12/61 | Royale Theatre | <i>A noite do iguana</i> | Carlos Lage, Ligia Nunes | 05/03/64 | TCB (Teatro Cacilda Becker) | Sim |

⁵⁰ Vide apêndice 1, p. 155, com todas as informações sobre as fichas técnicas que conseguimos levantar.

⁵¹ A única das peças que teve sua tradução publicada no âmbito de nosso recorte, em 1956.

| Peças em um ato | | | | | | | |
|-----------------------------|--------------|--------------|-----------------------------------|----------------------|----------|----------------------------------|-----|
| <i>Hello from Bertha</i> | Sem registro | Sem registro | <i>Lembranças de Berta</i> | Guilherme de Almeida | 04/09/50 | TBC | Sim |
| <i>The Long Goodbye</i> | Sem registro | Sem registro | <i>O demorado adeus</i> | Esther Mesquita | 01/08/53 | Cia. de Teatro de Arena / MAM-SP | Sim |
| <i>Suddenly Last Summer</i> | 07/01/58 | York Theatre | <i>De repente no último verão</i> | Brutus Pedreira | 16/06/61 | Cia. Nydia Lícia – TBV | Não |

Fonte: BASBAUM (2009); BRANDÃO (2009); CORREIO PAULISTANO (1950, 1953); ENCICLOPÉDIA ITÁU... (2021); O ESTADO DE SÃO PAULO (1960, 1961, 1983); GUZIK (1986); IBDB (2021); LEDESMA (2005); LICIA (2007); OLIVEIRA (2020)

Através desse panorama, tentaremos demonstrar como essas montagens, a grande maioria delas estreias nacionais, estão atreladas diretamente à criação desses novos teatros paulistanos que destacamos, bem como foram utilizadas na profissionalização dos grupos e companhias.

Na ebulição que se deu no âmbito da renovação do teatro paulistano, outras montagens de textos de Williams ocorreram, como indicado por registros que acessamos durante o levantamento: vide *Uma rua chamada pecado*, em 1953, no Teatro Intimo Nicete Bruno (TINB), direção de Marcos Jourdan⁵² ou montagens em novos teatros da prefeitura, como João Caetano e Paulo Eiró, ou mesmo instituições como a União Cultural Brasil Estados Unidos.

Os novos teatros da capital paulista já estruturados a partir das demandas do teatro moderno ofereceram ao texto de Williams uma experiência diferente da que recebera no âmbito da Broadway: ficara mais íntima a experiência para o público, que acessava o texto com mais qualidade de escuta e ganhava mais visibilidade dos atores.

⁵² Na coluna *Espetáculo*, de 15 de outubro de 1953, assinada por Ruggero Jacobbi, registra-se: “difícil será dizer com quanta ansiedade todos os que reconhecem a inteligência e os talentos desse jovem encenador foram, segunda-feira passada ao T.I.N.B. prontos ou para uma realização diretorial extremamente justa, com relação ao texto, apesar da inexperiência dos intérpretes – ou para a revelação de um punhado de novos atores, tão forte tão explosivo, que justificasse por si mesmo a escolha da peça, embora o diretor não acrescentasse a essa nada de novo. Em outras palavras: ninguém esperava algo de perfeito, mas sim a descoberta daquele imponderável, daquele imperativo núcleo de inspiração que havia levado o diretor a enfrentar a insustentável aposta de uma terceira apresentação da obra de Tennessee Williams” (FOLHA DA NOITE, 15/10/53, 2º caderno, Espetáculo, p. 4).

Esses teatros utilizaram o texto de Williams não apenas para garantir bilheteria, mas também para afirmarem-se na cena, diferente da Broadway que era um espaço não só já constituído, mas hegemônico. Betti (2017, p. 13) trata das inovações que a dramaturgia moderna estadunidense trazia então à cena paulistana e como a matéria social dessas peças refletia no contexto imediato e o desafio que representavam para os encenadores

Em muitos casos as peças estadunidenses montadas no Brasil introduziram inovações relacionadas à caracterização dramática de personagens e de seu contexto. A morte do caixeiro viajante, que utilizou recursos de escritura dramática e cênica para representar a subjetividade de seu protagonista e o sucateamento de sua força de trabalho dentro da sociedade capitalista estadunidense. Por outras vias e com diferentes implicações, Um bonde chamado desejo pôs em cena os efeitos das transformações econômicas, afetivas e sexuais dos personagens. [...] A matéria social figurada nessas peças remetia a situações históricas e econômicas ainda recentes no Brasil do início da década de 1950, e que se ligavam, por exemplo, às condições de vida e subsistência nos grandes centros urbanos e industriais em expansão, às transformações no mundo do trabalho, ao crescente isolamento e alienação dos indivíduos na sociedade capitalista contemporânea e ao empobrecimento crescente dos padrões de convívio. Eram questões prementes e em larga medida intocadas pela dramaturgia brasileira até aquele momento” [...] “Tomá-las como matéria de criação era um desafio para gerações de dramaturgos que então despontavam, e isso, em alguma medida, contribuía para o crescente interesse sobre a dramaturgia estadunidense moderna. (BETTI, 2017, p. 13)

Para iniciar a trajetória de Williams nesse contexto de estreia, falaremos agora a respeito da montagem de *À margem da vida*, que foi a primeira de Williams no teatro da capital paulista.

2.1 - A primeira montagem de Tennessee Williams em São Paulo, uma estreia nacional⁵³

À *margem da vida* subiu ao palco do Theatro Municipal em dez de agosto de 1948, e segundo nosso levantamento teve duas apresentações, realizadas com o objetivo de angariar fundos para a construção do TBC⁵⁴. Sustentamos essa data a partir da inexistência de uma estreia em 1947 nos periódicos que pesquisamos e reiteramos o disposto em *O que é público não é de vocês: A ATBC e os Modelos de Gestão dos Grupos de Teatro em São Paulo*, dissertação de Stênio Dias Ramos (2019) que registra: “Tentava-se de toda forma viabilizar financeiramente a efetivação do teatro [...] a apresentação da peça ensaiada por Alfredo Mesquita aconteceu em 10 de agosto de 1948, no Teatro Municipal...” (RAMOS, 2019, p. 85)

Essa proposição difere do postulado por referências basilares para este trabalho, a saber: a Enciclopédia Itaú Cultural⁵⁵, o quadro teatro estadunidense no Brasil (Betti, 2017, p. 137-140); os apêndices de Flores (2013), Flandoli (2017) e Toledo (2019), que registraram a estreia em 1947. Reproduzimos abaixo cinco notas que demonstram, ao nosso ver, que mesmo havendo uma promessa de estreia da peça para outubro de 1947 isso não se logrou. Na primeira delas, da *Folha da Manhã*, de três de outubro de 1947 é mencionada a futura montagem

O Grupo de Teatro Experimental, que tanto vem batalhando pela elevação do nível da arte cênica em nossa terra anuncia a sua próxima temporada, a realizar-se ainda este ano, e que constará de duas peças modernas de grande interesse: “O Bar do Crepúsculo”, de Arthur Koestler, e “The Glass Menagerie” de Tennessee Williams, cujo título em português ainda não foi definitivamente escolhido. Serão eles apresentados em traduções de Esther Mesquita e com cenários de Clóvis Graciano, estando ambos em ensaios sob a direção de Alfredo Mesquita. Dentro de poucos dias será divulgada a distribuição dos artistas que tomarão parte nas duas representações, sendo uns veteranos do teatro amador, outros promissoras estreias (FOLHA DA MANHÃ, 03/10/1947, 1º. caderno, p. 5).

Considerando a indicação dessa nota checamos todas as edições dos jornais apresentadas na busca que fizemos e, no período entre outubro e dezembro daquele ano, só havia mais uma

⁵³ Segundo Cypess (1996, apud PELLETIERI; WOODYARD, 1996) *The Glass Menagerie* estrearia como *El zoo de cristal* em setembro de 1947, montada pela companhia espanhola de Margarita Xirgu, atriz que era muito popular no teatro argentino.)

⁵⁴ Alfredo Mesquita comenta sobre o sucesso das apresentações e do destino da arrecadação delas para a construção do T.B.C.: “Êxito completo, mesmo do ponto de vista – importantíssimo – da bilheteria. (Como a E.A.D mais tarde, o GTE sempre viveu na maior pobreza.) Somado o lucro obtido com o que rendera – e não fora pouco- a comédia “Pif-paf”, de Abílio Pereira de Almeida, o total foi por nós entregue ao Teatro Brasileiro de Comédia, em fim de construção e destinado pelo seu idealizador, construtor e organizador, o Benemérito Franco Zampari, aos grupos amadores de São Paulo.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03/04/1983, Suplemento de Cultura, p. 9)

⁵⁵ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395653/a-margem-da-vida>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

O Grupo de Teatro Experimental” dará ainda este ano dois espetáculos, já em ensaios: “The Glass Menagerie”, de Tennessee Williams, cujo título em português é “À margem da vida”, e “O Bar do Crepúsculo”, de Arthur Koestler, [...]. Tomarão parte em “À margem da vida” a sra. Marina Freire Franco e os srs. Caio Caiubi e Paulo Mendonça, amadores já conhecidos, além da estreadora sra. Nidia Licia Pincherle. (FOLHA DA MANHÃ, 14/10/1947, 1º caderno, p. 6).

A próxima nota disponível seria do ano seguinte, mais precisamente junho de 1948. Imaginamos que se houvesse havido uma apresentação nos últimos dois meses de 1947 provavelmente o espetáculo teria sido mencionado em algum dos jornais do recorte, sobretudo em *O Estado de São Paulo*, de propriedade da família Mesquita.

Diferente do que postulamos, Alfredo Mesquita registra que a estreia havia se dado em junho de 1948, contudo, só encontramos notas posteriores: uma da *Folha da Manhã*, de 26 de junho de 1948, que anuncia estar “finalmente marcada para o dia 20 de julho próximo, no Teatro Municipal, a primeira representação pelo Grupo de Teatro Experimental da peça “The glass menagerie” de Tennessee Williams, traduzida por d. Ester Mesquita” (FOLHA DA MANHÃ, 26/06/1948, 1º caderno, p. 6), outra que indica a transferência da data para dez de agosto, publicada no *Correio Paulistano* de 17 de julho: “O Grupo Experimental transferiu para dia 10 a apresentação no Teatro Municipal, a peça de Tennessee Williams – ‘A margem da vida’”. (CORREIO PAULISTANO, 17/07/1948, Teatros, p. 7) e a última de *O Estado de São Paulo*, de sete de agosto, quanto à exitosa venda de bilhetes para a apresentação de *À margem da vida* pelo “Grupo de Teatro Experimental, no dia 10 do corrente, às 21 horas, no Teatro Municipal” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 07/08/1948, Artes e Artistas, Cinema, Rádio, Palcos e Circos, p. 6).

A partir de Licia (2007) montamos uma perspectiva de como se deu essa estreia que representava não só o caminho da transição do GTE do Municipal para o TBC, mas também a agência do texto de Williams na renovação do teatro paulistano, naquele momento e nas décadas seguintes, 1950 e 1960. Licia (2007, p. 35-36) comenta que *À margem da vida*

estrou no Teatro Municipal diante de uma plateia lotada que nos recebeu muito bem. Foi reprisada em outro dia, também com boa lotação. No programa do espetáculo aparecia, pela primeira vez, o logotipo TBC, já que a renda reverteria para as obras de reforma do futuro teatro. Quase ninguém na plateia sabia o que essas três letras significavam; houve até quem achasse tratar-se de uma apresentação em benefício de algum sanatório de tuberculosos. [...] A peça causou um impacto muito grande, não só pelo texto moderníssimo, mas também pelas interpretações. Os críticos, todos, a consideraram a maior direção de Alfredo Mesquita.

Licia (2007) comenta que voltando de uma apresentação da peça, em São José do Rio Pardo, duas semanas depois da estreia, os atores do grupo constataram no jornal uma crítica negativa de Prado à atuação de Marina Freire: “Marina, meio de ressaca, disse pro Abílio: Se a crítica for ruim, não me conte, senão eu vomito. E o Abílio, após ler no jornal o parecer do crítico, não totalmente favorável à interpretação dela, aconselhou: Vomita Marina! Vomita.” (LICIA, 2007: p. 37). Só pudemos localizar a que Décio de Almeida Prado havia proferido para a reapresentação da peça, no TBC, que será analisada na segunda parte deste trabalho.



Figura 6 – Reprodução de foto da montagem de *À margem da vida*, no Theatro Municipal, Licia como Laura

Fonte: Licia (2002)

O Teatro Brasileiro de Comédia foi um grande difusor da dramaturgia de Williams no contexto do teatro paulistano e no brasileiro, de modo geral. Apresentaremos agora informações sobre as quatro peças de Tennessee Williams nesse marco teatral de nosso país.

2.2. - O Teatro Brasileiro de Comédia: paradigma do moderno e difusor de Williams

Franco Zampari (1898-1966) ao inaugurar o TBC rememora a experiência dos *Little Theatres*, que gozaram do mecenato de Winthrop Ames, montando, segundo Costa (2001) “dramaturgos modernos [...] e, sobretudo, criar companhias de repertórios com elencos fixos, diferentemente do padrão empresarial da arregimentação de atores.” (COSTA, 2001, p. 27)

A obra dramaturgica de Williams, assim como no caso de O’Neill nos *Little Theatres*, encontrou no TBC um motor de difusão. O TBC teve a expressão solar de um teatro da Broadway em nosso contexto, mas provendo uma sala pequena, de dimensões convenientes à dramaturgia moderna. Ali foram realizadas quatro montagens de peças de Williams, em pouco menos de dez anos: *À margem da vida*, ainda nas primeiras semanas, dentro da fase amadora; *O anjo de pedra*, primeira montagem profissional de Williams na casa; *Lembranças de Berta*, parte da programação inaugural do *Teatro da Segunda-feira* e *Gata em Teto de Zinco Quente*, as três nos anos 1950.

Segundo Guzik (1986) o TBC, inaugurado em 11 de outubro de 1948, teve a existência física de dezesseis anos. O autor divide essa trajetória em cinco momentos, as peças de Williams estando presentes nos quatro primeiros: “Sob o signo do dinamismo” (1948 a 1949); “Sob o signo do sucesso” (1949—1953); “Sob o signo das estrelas” (1953-1955) e “Sob o signo da crise” (1956-1960).

A partir desse marco e da EAD, que nutria a casa, sobretudo com novos atores, nasceriam novos teatros ligados à renovação da cena teatral paulistana: o Teatro de Arena, fundado por um egresso da EAD; o TMDC, fundado por Maria Della Costa e Sandro Polloni, que iniciaram seus trabalhos no Rio, como amadores, e forjaram seu teatro inspirados pela fórmula empresarial de Zampari; o TBV, fundado por Nydia Licia e Sergio Cardoso, que atuaram no TBC até que fundassem sua própria companhia; o TCB, fundado por Cacilda Becker e Walmor Chagas, que como Nydia Licia e Sérgio Cardoso formaram sua companhia a partir do desligamento do quadro do TBC, e o Oficina, cujo contraponto dele e do Arena, da fase brasileira, só pareceu possível tendo esse marco como paradigma. Todos eles capilarizariam a dramaturgia tenesseniana, direta ou indiretamente, a partir do Teatro Brasileiro de Comédia. Vamos nos ater agora, a essa relação direta do TBC com a obra dramaturgica de Williams.

2.2.1 – A reapresentação de *À margem da vida* no TBC

O TBC foi idealizado por Zampari para ser palco para os amadores de São Paulo e *À margem da vida* foi reapresentada nesse novo teatro, exato um mês após a inauguração. Segundo Guzik (1986) a estreia se deu em 11 de novembro de 1948, com o mesmo elenco do Municipal, perfazendo 22 apresentações e obtendo igual ou maior êxito, com um público de “mais de três mil e quinhentos espectadores, perdendo [...] apenas para *A Mulher do Próximo*, que fora visto por pelo menos quatro e mil e duzentas pessoas.” (GUZIK, 1986, p. 17-18). O autor atribui esse êxito de público à “qualidade do texto de Tennessee Williams, somada à cuidadosa produção.” (GUZIK, 1986, p. 18)

Diferente do Municipal, a encenação encontrara ali uma sala bem menor e mais intimista, com 320 lugares. Prado comenta numa das críticas que apresentamos neste trabalho: “Somente agora, por exemplo, livre do Municipal, que lhe roubava parte da voz e grande parte do jogo cênico, pôde Marina Freire Franco demonstrar que tem em Amanda Wingfield realmente um grande papel, à altura das melhores do teatro nacional.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 28/11/1948, Palcos e Circos, p. 8)

Essa montagem de *À margem da vida* seria a primeira de Williams no TBC e marcaria o fim do GTE, completando, como esperado por Alfredo Mesquita, o ciclo previsto da contribuição dos grupos amadores à renovação do teatro paulistano

Por ser o decano do movimento amadorístico, tendo também apresentado o maior número de espetáculos – 12, em 16 anos de existência – coube, a honra de inaugurar o teatrinho da rua Major Diogo. A inauguração deu-se em outubro daquele mesmo ano – 48 – com a segunda peça de Abílio Pereira de Almeida, “*A Mulher do Próximo*”, como anterior, escrita, dirigida e interpretada pelo autor, coadjuvado por Cacilda Becker, no seu primeiro triunfo teatral. As coisas andavam depressa naquela época... O espetáculo seguinte do TBC foi “*O Baile dos Ladrões*” de Anouilh, pelo G.U.T., direção de Décio de Almeida Prado; o terceiro a remontagem pelo GTE de “*À Margem da Vida*”. Pouco depois Franco Zampari propõe aos artistas amadores de São Paulo sua profissionalização, numa segunda – e definitiva – fase do TBC. Proposta aceita, fim do GTE e do G.U.T. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03/04/1983, Suplemento de Cultura, p. 9)

Falemos agora sobre as duas estreias de 1950, a da primeira montagem profissional de uma peça em um ato de Williams no Brasil, *Lembranças de Berta*, e da primeira montagem profissional de uma peça longa de Williams em São Paulo, e no TBC, *O anjo de pedra*.

2.2.2 - Uma peça em um ato de Williams na estreia do Teatro da Segunda-Feira

O *Teatro da Segunda-feira*⁵⁶ começa a integrar a programação do TBC em 1950. Na coluna *Teatro*, da edição de seis de setembro de 1950 do *Correio Paulistano*, assinada por O.C e intitulada “2ª Feira no TBC” registra-se que

Tornou-se rotina entre os grupos teatrais, atendendo a disposições da legislação trabalhista relativas ao descanso semanal, suprimir seus espetáculos nas segundas-feiras. Esse dia da semana, portanto, em São Paulo, tornou-se um dia zero em matéria teatral, porque não temos nem sequer a sequência da apresentação de originais estreados antes. Louvável, assim, a resolução tomada pela direção do Teatro Brasileiro de Comédias em nos oferecer, todas as segundas-feiras, espetáculos inteiramente novos. [...] Três originais de um ato. Três autores de temperamentos os mais diversos. Pirandello, Tennessee Williams e Lucia Benedetti. [...] Tennessee mostrando pedaços brutais da vida, sem esquecer a poesia que em todos eles existe.” (CORREIO PAULISTANO, 06/09/1950, Teatro, p. 7)

Nessa nota, além de sabermos mais sobre a estreia desse formato no TBC já se vê uma amostra de como a dramaturgia de Williams era percebida na imprensa. Licia (2007) comenta que “os idealizadores da nova forma de espetáculo foram Luciano Salce e Guilherme de Almeida, conselheiro literário do teatro. Queriam criar um espaço experimental para pequenas peças não comerciais e para novos textos brasileiros. A direção foi entregue à Ziembinski.” (LICIA, 2007, p. 185) As peças em um ato, como essa, são uma constante na obra de Williams, em que o autor, longe das demandas comerciais da Broadway, ampliava sua experimentação.

A estreia nacional da peça, nesse programa triplo, ocorreu em quatro de setembro de 1950, como expresso nesta nota do mesmo jornal, de dois dias antes: “dia 4 o Teatro Brasileiro de Comédia, em seu programa ‘Teatro da Segunda-feira’, dirigido por Guilherme de Almeida e Luciano Salce apresentará [...] ‘de Berta’ [...] na interpretação de Nidia Licia, Celia Biar e Raquel Moacir. Cenários Lembranças de Vaccarini.” (CORREIO PAULISTANO, 02/09/1950, Teatros, p. 6). Guzik (1986, p. 46) informa que “o trio de textos é levado quatro vezes e tem salas lotadas.” A direção e o desenho de luz foram de Ziembinski.

⁵⁶ Surge para ocupar o espaço ocioso da segunda-feira, que era o descanso dos atores, inspirada pela iniciativa homônima e anterior de ambos GTE e o GTU, realizada no Teatro Boa Vista.



Figura 7 – Reprodução de foto da montagem de *Lembranças de Berta*, no TBC, no fundo Raquel Moacyr como Lena e à frente Nydia Licia, como Berta.

Fonte: Licia (2007)

Nydia Licia, que foi a primeira Laura Wingfield brasileira e também nossa primeira Berta, provê, no trecho abaixo, uma fotografia nítida do espetáculo

O ambiente é sórdido. Sente-se a umidade que impregna o local. A iluminação fantástica de Ziembinski projeta na parede o movimento do rio que escorre embaixo da janela. [...] O papel [de Bertha] é altamente dramático. Eu contracenava com Raquel Moacyr, que fazia a cafetina, e Célia Biar, uma das colegas do bordel. Foi meu primeiro trabalho com Ziembinski. Ele era o tipo de diretor que sabe tudo da peça, dá todas as inflexões e exige que não se mude absolutamente nada. [...] Ele tinha resolvido que Berta devia ser loira. E o que é que eu ia fazer com o meu cabelo pintado de preto de Rosa Gonzáles? Então ele decidiu que eu devia usar uma peruca. Minha cama - ninguém sabe por que, naquele ambiente imundo - era toda branca, com lençóis e fronhas cheios de rendas e bordados (uma visão um pouco romântica da prostituição no Mississippi!) Claro que, na estreia, os grampos que seguravam a peruca se engancharam nas rendas e cada vez que eu me debatia na cama, vítima de uma febre de 40 graus, o travesseiro vinha junto. Mas a força de Tennessee Williams superou todos os percalços e fomos muito aplaudidas. (LICIA, 2007, p. 186-187)

Licia foi também Rosa Gonzalez em *O anjo de pedra*, a montagem seguinte de um texto de Williams no Teatro Brasileiro de Comédia da qual falaremos agora.

2.2.3 - *O anjo de pedra*, a primeira montagem profissional de Williams no TBC



Figura 8 – Reprodução de foto da montagem de *O anjo de pedra*, no TBC, ao fundo Nydia Licia como Rosa Gonzalez e à frente Waldemar Wey como Gonzalez.

Fonte: Licia (2002)

A montagem do TBC de *Summer and Smoke*, *O anjo de pedra* na tradução de Raimundo Magalhães Jr.⁵⁷, é a primeira montagem profissional de um texto de Williams no TBC⁵⁸. Teve a direção de Luciano Salce e estreia em 16 de agosto de 1950. Na edição de 31 de agosto de 1950, do *Correio Paulistano*, vemos duas informações acerca do lugar ocupado por essa montagem na trajetória internacional da peça. Como disposto na próxima página, a coluna à esquerda menciona ser a primeira montagem fora dos EUA, e o anúncio, à direita, destaca o feito no âmbito sul-americano⁵⁹. (CORREIO PAULISTANO, 31/08/1950, Teatros, p. 7).

⁵⁷ Licia (2007) registra que “a tradução era do jornalista Raymundo Magalhães Jr., do Rio de Janeiro [...] filiado à Sbat, a sociedade Brasileira de Autores Teatrais, e mal ouvia falar que uma peça tinha estreado no Broadway, logo pedia os direitos de tradução. Acontece que ninguém consegue traduzir tantos textos ao mesmo tempo, por isso ele incumbia do trabalho algum jovem aspirante a jornalista, que mal entendia inglês. O resultado foi uma tradução completamente maluca. Ruy Affonso e eu refizemos o texto quase inteiro.” (LICIA, 2007, p. 174).

⁵⁸ A primeira montagem profissional do TBC foi igualmente de um dramaturgo estadunidense *Nick bar... álcool, brinquedos e ambições* [*The Time of Your Life*], de William Saroyan. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398268/nick-bar-alcool-brinquedos-ambicoes>> Acesso em: 05 jun. 2021.

⁵⁹ Segundo (CYPESS; 1996, p. 54 apud PELLINTIERI; WOODYARD, 1996) a estreia em Buenos Aires, por exemplo, só se daria “en 1954, estrenada por el conjunto del ‘Instituto de Arte Moderno’, y dirigida por Marcelo

The image shows a reproduction of a newspaper page from 1950. On the right side, there is a large advertisement for the play "O Anjo de Pedra" (Summer and Smoke) by Tennessee Williams. The ad is titled "TEATRO BRASILEIRO DE COMEDIA" and lists the venue as "MAJOR DIOGO, 315 - 6-4408 - 2-9912". It states the play is being presented "HOJE - Às 16 e 21 horas" and is a famous piece by Tennessee Williams. The ad also lists the cast: Major Diogo, Sergio Cardoso, Raquel, and Cacilda. It mentions the translation by R. Magalhães Jr. and the production by Luciano Salce. The ad lists the cast: "3 violinos - 1 violoncelo - 1 contrabaixo - 1 órgão Hammond - 1 pianoforte." and the director: "Direção de LUCIANO SALCE".

On the left side of the page, there is a column of text in Portuguese. The headline reads: "E' A SEGUNDA VEZ QUE SE REPRESENTA NO MUNDO A PEÇA 'O ANJO DE PEDRA'". The text discusses the play's success in the United States and its production in Brazil. It mentions that the play was first presented in the United States in 1948 and is now being presented in Brazil for the second time. The text also mentions the director, Luciano Salce, and the cast, including Major Diogo, Sergio Cardoso, Raquel, and Cacilda. The text concludes by stating that the play is a masterpiece of Tennessee Williams and that the production in Brazil is of high quality.

Figura 9 – Reprodução de página com anúncio e coluna sobre a montagem de *O anjo de pedra*, no TBC

Fonte: Correio Paulistano (1950)

Dessa coluna, aproveitamos também excertos da fala de Adolfo Celi (1922-1986), outro dos diretores italianos, naquele momento diretor artístico do TBC, que diz não ter sido fácil

montar e ensaiar a peça de Williams, no palco do TBC, cujas dimensões precisam ser vencidas pelo grande cenarista Vaccarini, com grande dificuldade. Mas o nosso artista conseguiu apresentar um cenário grandioso, realmente, montando todo o ambiente de uma pequena cidade do sul dos Estados Unidos, onde se desenrola o drama [...] no que diz respeito à interpretação, também foram superadas todas as dificuldades. O problema que se apresentava a Luciano Salce era fazer com que houvesse uma interpretação de uma peça que desenvolve em ambiente estranho ao nosso. Apresentava-se igualmente o problema de fazer com que os nossos artistas, já tão conhecidos do público, surgissem no palco de maneira a não serem, por assim dizer, identificados pelo público. (CORREIO PAULISTANO, 31/08/1950, seção, p. 7).

Essa montagem brasileira teve 89 apresentações (PROGRAMA DA PEÇA O ANJO DE PEDRA, 1959, p. 29) pouco menos do que a Broadway, que havia logrado cento e duas⁶⁰. Guzik (1986) trata das razões pelas as quais o TBC incorporou *O anjo de pedra* naquele seu segundo ano de vida

Ao montar Williams, o teatro já mostrava decidida preferências pelas peças capazes de aumentar os investimentos dos produtores na bilheteria; a notícia do êxito no estrangeiro seria elemento decisivo na escolha de muitos títulos que integrariam o repertório da casa. Mas *O anjo de pedra* não veio assim respaldado; parece ter chegado ao palco pela confiança de Salce no texto e pela urgência de se dar a Cacilda uma personagem de qualidade. [...] Alma Winemiller [...] parecia ter estrutura suficiente para que a jovem atriz de vinte e oito anos mostrasse a segurança de um crescente talento como primeira figura feminina da casa. (GUZIK, 1986, p. 43)

Lavalle”, o que pode indicar que a divulgação dos jornais estaria correta, quanto a ser a primeira montagem na América do Sul e mesmo sobre ser a segunda montagem em nível global.

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/summer-and-smoke-2026>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

Guzik (1986) sugere ainda que Franco Zampari apostara numa incógnita ao trazer esse texto de Williams para o TBC, que a primeira apresentação no Teatro de Arena de Dallas, em 1947⁶¹, havia sido exitosa, mas na vastidão de um teatro como os Broadway acabou ficando perdida e que o texto respiraria melhor em salas médias. Munido do distanciamento histórico, Guzik (1986) pôde registrar que o êxito de *O anjo de pedra* em uma sala menor foi o mesmo, de 1953, no Circle in the Square, um palco de arena como o de Dallas, sob a direção de José Quintero (1924-1999). Uma montagem que Augusto Boal (1931-2009) assistiu nos EUA.

Guzik (1986) fala um pouco mais a respeito da montagem no TBC, inclusive sugere uma motivação para a escolha do título em português, que diverge do original

Em agosto inicia-se nas pranchas do TBC a carreira de um dos espetáculos que parecia reunir todos os elementos do programa que na prática o teatro vai tentando articular para constituir seu perfil, sua proposta ao público. Estão em cena a qualidade literária do texto, o rigor da execução técnica, o apuro extremado das interpretações; para o espectador o que se oferece é a conjugação do prazer da fruição com a possibilidade da reflexão através de uma montagem irrepreensível. É *O anjo de pedra*. O título brasileiro dado a *Summer and Smoke*, de Tennessee Williams, foi encontrado num trecho da indicação cenográfica, onde o autor pede, na parte central do palco, uma colina em cujo topo está uma fonte com ‘a estátua de um anjo de pedra, numa postura graciosa e de asas erguidas’, de cujas mãos em concha cai um jorro d’água. Essa estátua para o dramaturgo, é uma espécie de emblema da Eternidade, que medita sobre o desenrolar da ação. A antítese que compõe o título, em português, indica uma correta leitura das forças que Williams contrapõe em sua obra. (GUZIK, 1986, p. 43)

Ainda, quanto ao título, apesar de ter se baseado numa indicação da cenografia parece representar bem o modo como Guzik (1986) reverbera a visão hegemônica sobre essa peça de Williams, atribuindo ao título pautado na imagem da estátua do anjo o *status* de leitura correta.

Licia (2007) fala da impressão que o texto causou nos atores “todo mundo adorou a peça e o papel que lhe coube. Sentíamos que ia ser um espetáculo muito bom, só não imaginávamos o quanto foi mágico. O clima de cidadezinha do sul dos Estados Unidos estava lá, no palco da Major Diogo, fielmente reproduzido” (LICIA, 2007, p. 174) e na plateia: “O espetáculo emocionou o público. Foi a maior interpretação de Cacilda e de Maurício até então. A direção de Salce, perfeita. Os intérpretes menores, todos bem. Foi um sucesso. Foi nessa peça que nasceu a atriz Cleyde Yaconis.” (LICIA, 2007, p. 182).

Pela avaliação de Nydia Licia vemos que nessa primeira montagem profissional de um texto de Williams no TBC era um momento culminância, até então, na carreira de Cacilda

⁶¹ Direção de Margo Jones que será uma influência decisiva para a criação da companhia e em seguida do Teatro de Arena de São Paulo. Falaremos mais a respeito em breve.

Becker, bem como, através de *O anjo de pedra* o *debut* de Cleyde Yaconis, substituindo Nydia Licia⁶².

No *Correio Paulistano* de 18 de agosto de 1950, vemos na crítica, assinada por O.C., que o crítico considera Salce um colaborador precioso de Tennessee” (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6), pois “soube compreender e apreender todos os detalhes imaginados pelo autor americano, oferecendo-nos um dos maiores espetáculos destes últimos tempos.” (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6). Segundo ele, no que diz respeito à interpretação

tivemos, inicialmente, Cacilda Becker, que em cada original vivido é melhor artista. [...] As palmas demoradas, entusiásticas e vibrantes que recebeu na noite de estreia, foram a exteriorização justa do que o público sentiu. Cacilda, interpretando “Alma Winemiller”, conquistou um lugar destacado na galeria dos nossos grandes intérpretes. [...] Maurício Barroso acompanhou muito bem Cacilda Becker. Maurício, aliás, é um dos esplêndidos elementos do conjunto permanente do T. B. C. [...] Raquel Moacyr chegou a nos dar a impressão, seguida, de que era realmente uma louca, uma tarada. Seus olhos esbugalhados, suas risadas de timbre metálicas, suas revoltas quando o brinqueado de armar não combinava, sua maneira de andar e tomar sorvete, só poderiam pertencer a uma louca. E Raquel Moacyr foi tudo isso. Foi uma grande artista. [...] Rui Afonso Machado excelente como “Reverendo Winemiller”. Valdemar Wey, um “bêbado” realmente convincente. Glauco de Divitis convenceu. Nydia Licia, uma “latina” bastante encantadora. [...] Neli Patricia, Joseph Guerreiro, Frank Hollander, Margo Police, Elisabeth Henreid, Cecília Machado e Vitor Merinov colaboraram, mantendo a interpretação bastante homogênea. [...] Sérgio Cardoso, que só aparece no final, o que é digno de registro, considerando-se o expressivo artista que é, muito bom. (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6)

O anjo de pedra seria montado mais uma vez em 1959, no Rio, e vindo para São Paulo, foi apresentada no TMDC⁶³. Em uma crítica de Prado (2002), publicada em *O Estado de São Paulo* em cinco de junho de 1960, ele nos informa mais um nascimento de uma grande atriz de nosso teatro, neste caso, Nathalia Timberg. Vê-se então, que pouco mais de uma década após a chegada de uma peça de Williams no Brasil elas haviam sido o *debut*, em alguns casos, em outros a consolidação de carreiras de grandes atrizes de nosso teatro, como Cacilda Becker, Nydia Licia, Cleyde Yaconis, Marina Freire e de Nathalia Timberg.

⁶² Cleyde Yaconis estreia profissionalmente em *O Anjo de Pedra*. Ela registra que “tinha um trabalho de atriz inesquecível da Cacilda, que era uma coisa impressionante mesmo para alguém como eu que não entendia nada de teatro. [...] Um dia a Nydia Lícia ficou doente [...] lembro-me que era meia noite e estavam todos num corre-corre atrás de uma atriz de cabelo comprido e castanho. Eu falei ‘Querem que eu faça amanhã?’ [...] Tímida e retraída, estreei fazendo a Rosa Gonzales” (LEDESMA, 2004, p. 32-33)

⁶³ Ramos (2019) nos traz luz sobre a razão de uma montagem do TBC ser apresentada no Teatro Maria Della Costa, informando que em 1960, quando ocorre essa apresentação, o TBC estava em uma reforma que havia começado em fevereiro daquele ano em que se retirariam as colunas que ficavam dentro do teatro e haveria uma elevação do teto sobre o palco.

Prado (2002) sugere que a nova montagem não teve “a fluidez, a magia da encenação de Luciano Salce” (PRADO, 2002, p. 150) e os pontos fracos, igualmente à montagem de estreia, tinham origem em “deficiências do texto, os mexicanos continuam falsos e melodramáticos, como há dez anos, não pela violência das personagens, e sim porque os intérpretes, a exemplo do autor, não souberam lhes conferir maior consistência.” (PRADO, 2002, p. 150) Sobre a questão do texto, apontada por Prado, que será evocada na segunda parte deste trabalho, quanto às atuações ele registra que

Jorge Chaib está particularmente ruim - mas também de quem foi a ideia de entregar um papel sobrecarregado a um ator que adora sobrecarregar os seus papéis? Alzira Cunha, como Rosa Gonzalez, não está bem, mas o seu desempenho deixa entrever a atriz de grande futuro que é. Odavlas Petti, Cecília Carneiro e Cândida Teixeira compõem com graça, ainda que sem grande sutileza, o corpo provinciano e imbecil que forma o círculo literário de Alma Winemiller. Destas silhuetas cômicas e episódicas, a melhor nos pareceu a do caixeiro-viajante, interpretado por Sérgio Albertini com uma ponta de vulgaridade, de falso desembaraço, que vai muito bem à situação. [...] Elísio de Albuquerque, como o pastor protestante, só tem contra si as suas feições marcadamente nordestinas⁶⁴ e Dina Lisboa não consegue dar completa verossimilhança à personagem da mãe débil mental. Tais papéis, aliás, significam sempre um duro desafio ao ator. Sabemos que a cretinice e loucura existem, mas costumamos a crer em semelhantes negações da natureza humana. [...] Leonardo Vilar é Joe Buchanan Jr.; Maurício Barroso possuía, em relação a ele, a vantagem de parecer mais norte-americano, não somente pelo físico, como pela menor mobilidade e emotividade fisionômica. Leo Vilar dá às vezes a impressão de ter mais peso dramático do que seria o ideal, mas faz o suficiente para provar que é capaz de interpretar bem, hoje em dia, até mesmo papéis não de todo favoráveis ao seu feitio. Elizabeth Henreid é a única que restou da encenação de Luciano Salce: é a mesma figurinha encantadora, porém com dez anos a mais, o que não favorece nas primeiras cenas.” A direção de *O Anjo de Pedra* coube inicialmente a Geraldo Queiroz, em espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, no ano passado. A seguir, a peça foi reencenada por Benedito Corsi - e é esta versão, já exibida em Porto Alegre, que estamos vendo no Teatro Maria Della Costa. Não assistimos ao espetáculo carioca; não podemos, portanto, cotejá-lo com o atual, dando o seu a seu dono, distinguindo qual a parte de cada encenador. [...] Um bom espetáculo, em suma, excelente em que tudo que diz respeito ao desempenho de Nathália Timberg. (PRADO, 2001, p. 150-151)

Voltaremos agora três anos antes, para falar da montagem de Williams de maior público na trajetória do TBC, uma das com maior público entre todas as montagens da casa, *Gata em teto de zinco quente*.

⁶⁴ Na chave de um olhar de hoje, nos atemos aqui brevemente à consideração feita pelo crítico na escolha de um dos atores “Elísio de Albuquerque, como o pastor protestante, só tem contra si as suas feições marcadamente nordestinas”. (PRADO, 2001, p. 150) Vemos nisso um resquício de discurso da burguesia a qual pertencia, marcado aqui pelo bairrismo, e, aos olhos de hoje, talvez possamos mesmo dizer, preconceito, somado aqui a afirmações impropriedades (outra característica da burguesia, que tanto nos aflige no momento), Elísio de Albuquerque é um ator manauara: vide informações na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa398816/elisio-de-albuquerque>>. Acesso em: 04/04/2021. Essa questão ligada à Elísio de Albuquerque não estava isolada no excerto, logo à frente Prado diria: “Maurício Barroso possuía, em relação a ele, a vantagem de parecer mais norte-americano, não somente pelo físico, como pela menor mobilidade e emotividade fisionômica.” (PRADO, 2001, 151).

2.2.4 - *Gata em teto de zinco quente*



Figura 10 – Reprodução da foto da montagem *Gata em teto de zinco quente*, no TBC, da esquerda para a direita: Cacilda Becker, Maggie; Leonardo Villar, Gooper; Dina Lisboa, Mãe [Big Mama] e Walmor Chagas, Brick.

Fonte: Acervo Gouvêa-Vaneau (2021).

A quarta e última peça de Williams montada no TBC, terceira se só contarmos as longas, estreou em 18 de outubro de 1956, e dentre elas foi a que teve o maior número de apresentações: 92: frente a 89 da montagem de estreia de *O anjo de pedra*.⁶⁵ Guzik (1986) registra: “a derradeira montagem do ano é um sucesso. Em outubro as cortinas da casa se abrem para *Gata em Teto de Zinco Quente* e a peça de Tennessee Williams encontra no Brasil a mesma acolhida cálida que tivera na Broadway.” (GUZIK, 1986, p. 140)

Na coluna *Reportagem*, de José Tavares de Miranda, publicada dois dias após a estreia, na *Folha da Manhã*, registra-se que a *première* foi “um sucesso absoluto, voltando o teatrinho da rua Major Diogo ao tempo suas grandes estreias [...] a casa estava repleta...” (FOLHA DA MANHÃ, 20/10/1956, Reportagem, p. 5) e outra publicada na mesma data, na coluna *Ribalta*, do *Correio Paulistano*, assinada por Egas Muniz, evidencia como a burguesia paulistana recebeu a montagem. No que diz respeito, nessa nota, à dramaturgia, destacamos: “o texto é pesado mesmo, focalizando o homossexualismo e o câncer [...] usa, não poucas vezes, de verdadeiros palavrões, [à] plateia que não está acostumada a isso, ademais, por haver, no elenco, 4 crianças.” (CORREIO PAULISTANO, 20/10/56, Ribalta, p. 5)

⁶⁵ Para Guzik (1986) as apresentações (SP/RJ) somadas, cento e oitenta, obtiveram trinta e cinco mil espectadores.

A coluna de Muniz ainda reforça o conservadorismo do veículo ao dizer “a censura deixou passar aquelas expressões chocantes. A crítica vai pronunciar-se. O público irá, muito ou pouco, para ver como é que é.” (CORREIO PAULISTANO, 20/10/56, Ribalta, p. 5). Numa nota publicada alguns dias depois o colunista justifica o aumento de público pela censura ocorrida no texto

O TBC ganhou mais público (é a nossa impressão!) para “Gata em teto de zinco quente” depois que foram cortados os palavrões da estreia e das primeiras noites. A repercussão do primitivo texto deixou o público meio ‘assim’. Agora não. Há boas lotações, que permitem bons prognósticos para a peça de Tennessee Williams. (CORREIO PAULISTANO, 28/10/56, Segundo Caderno, p. 5)

Dos jornais, contamos também com o que foi registrado por Prado em sua crítica publicada em *O Estado de São Paulo*, de 26 de outubro daquele ano

O talento de Tennessee Williams encontrou em Vaneau um intérprete à sua altura. O ritmo que imprimiu à ação, a marcação precisa quanto à entrada das crianças, os fogos de artifício que entrecortam o diálogo com aparente casualidade, a simplificação deliberada do cenário e guarda-roupa, tudo traz a marca de um homem de gosto e de um diretor de grande competência. Sob sua orientação, os atores do TBC, tanto os da “velha guarda” quanto os valores novos, atingem seu melhor nível. [...] Cacilda Becker, a princípio, surpreende pela elocução nervosa e artificial, até percebemos que é exatamente o tom que convém ao papel de Maggie, a gata, Ziembski é, das figuram que pisam os palcos nacionais, uma das raras que consegue ser convincente em cenas de grande violência, como prova ao encarnar o pai. A crua obscenidade da tirada final vem depois de um tal “crescendo” que a plateia, embora chocada, não se revolta. Nos diálogos com o filho, no entanto, há certos matizes de sentido e intenção que não foram, talvez, perfeitamente indicados. Walmor Chagas, como Brick, ao contrário, se salienta nas cenas em que se exigem gradações de efeitos de voz e mímica; falta-lhe um pouco mais de força nas explosões emotivas. Dina Lisboa, desajudada pelo físico, consegue, no entanto, sublinhar a vulgaridade do papel da mãe; a comoção das últimas cenas revela melhor seus dotes de atriz. Gooper e sua mulher, interpretados por Leonardo Vilar e Célia Biar, se apresentam exatamente com os traços odiosos que o autor pretendeu pintar. É também adequado o tratamento que Sadi Cabral dá à figura caricata do padre Tooker. Cada atuação individual está bem integrada no todo, criando um dos melhores espetáculos que já foi dado ao TBC montar. [...] Jorge Chaia, pela primeira vez, abandona completamente certa grandiloquência no modo de dizer o diálogo e, apesar de ter de lutar com uma personagem quase inexistente, consegue impor sua presença nos poucos momentos em que tem de atuar. Sadi Cabral, num papel ingrato, não conseguiu dar à personagem aquele tom melífluo e hipócrita requerido pelo texto, ficando entre o caricato e o maneiroso. [...] E, por fim, o ótimo desempenho das crianças onde, mais uma vez, se revelou a capacidade de encenador de Vaneau, fazendo com extrema habilidade que se movimentassem com naturalidade. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 26/10/56, Palcos e Circos, p. 8)

Quanto ao cenário “de Mauro Francini, dentro do que lhe foi permitido pela encenação, é dos melhores, mais sóbrios e funcionais que apresentou com elogios à cama, um verdadeiro achado como concepção teatral” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 26/10/56, Palcos e Circos, p. 8). Do programa da peça, um excerto em que fala sobre a montagem que dirigiu

Dentro do panorama do teatro contemporâneo Tennessee Williams pode ser considerado como um autor feliz, pois apesar de alguns, insucessos na Broadway como por exemplo. <<Summer and Smoke>> (reprisada, porém com grande êxito num teatro de arena em Greenwich Village) [...] - as suas obras habitualmente fazem carreiras triunfais em quase todos os países do mundo. [...] O <Gato>⁶⁶ não é uma dessas conversas banais de salão das quais nós estamos fartos. É uma sondagem da alma, um grito pela verdade, pela tolerância. [...] Decidi optar pelo 3o ato original de Tennessee Williams, por julgar inútil a volta do Papaizão - como existe na versão apresentada na Broadway - achando também que a primeira goza de maior concentração, maior pureza de forma, conseguindo assim um impacto dramático superior, e, por essa razão, o cenário foi simplificado ao máximo e o guarda-roupa escolhido na mesma gama de cor. (PROGRAMA DA PEÇA GATA..., 1956, p. 37)

Em um outro texto disponível do programa, intitulado “Imagem de Tennessee Williams” (PROGRAMA DA PEÇA GATA..., 1956, p. 11), Vaneau relata que fez entrevistas com o dramaturgo durante sua estada nos EUA, primeiro como aluno de Yale e depois no Texas, uma interação que certamente não foi repetida com nenhum outro envolvido diretamente na renovação do teatro paulistano. Considerando o fato do acervo Gouvêa-Vaneau, onde havíamos conseguido esse programa, ter saído do ar, optamos por dispor o texto integralmente nos anexos.

Gata em teto de zinco quente, a última peça de Williams no TBC, assim como as outras duas longas que a precederam, foi montada antes da adaptação fílmica, tendo o TBC pautado suas escolhas a partir do desempenho na Broadway. Os títulos ligados às três peças longas, às quais nos referimos, estrearam respectivamente em 1951, *The Glass Menagerie*; 1958, *Cat on a Hot Tin Roof*; e *Summer and Smoke*, apenas em 1961⁶⁷. O TBC tinha já uma relação diferente com o audiovisual fomentando o elenco da Companhia Vera Cruz, e com o surgimento da televisão em 1950, também o dos primeiros teleteatros⁶⁸.

Neste ano de estreia de *Gata em teto de zinco quente*, outro evento lapidar, agora na renovação na crítica teatral em São Paulo: o *Suplemento Literário*, um caderno semanal, que surge em *O Estado de São Paulo*, no dia seis de outubro de 1956. Era o primeiro do gênero no Brasil, provendo críticas sobre diversas expressões artísticas. Segundo Bernstein (2005), foi concebido por Antônio Cândido (1918-2017) e teve a direção de Prado entre 1956 e 1966-67, ele era também responsável por escrever as críticas teatrais: Sábato Magaldi (1927-2016) escrevia textos sobre os dramaturgos. Prado, naquele ano, lançou também *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral* (1947-1955), a primeira publicação a compilar os trabalhos de um crítico ligado à cena moderna, no âmbito do teatro e da crítica teatral paulistana.

⁶⁶ Está grafado desse modo no programa.

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0931783/>> Acesso em: 05 jun. 2021.

⁶⁸ Veja no Apêndice a lista de teleteatros da TV Tupi, baseados nas peças de Williams.

O último ano físico do TBC, pois prossegue no legado da historiografia do teatro brasileiro, é o fatídico 1964, ano do golpe militar, que a partir do ponto de vista de quem escreve no contexto de um desgoverno que ainda enfrentamos parece ter ocorrido há poucas horas. Como deve-se sempre imaginar o progresso para seguir, falemos agora da Escola de Arte Dramática, que juntamente com o TBC foram dois grandes responsáveis pela difusão de Williams em nosso teatro, essa segunda, que prossegue vivamente fomentando nossos palcos.

Abaixo, apresentamos um quadro com as montagens de Williams e outros dramaturgos modernos estadunidenses na primeira década de existência do TBC. Como veremos, abaixo, as peças de Williams, Arthur Miller e John Patrick são as que tiveram mais apresentações entre os estadunidenses, sendo a de *Um panorama visto da ponte*, de Miller, a de maior número.

Tabela 2 - Montagens de dramaturgos estadunidenses no TBC

| Peça | Autor | Ano | No. de apresentações |
|--|--------------------------------|------------|-----------------------------|
| <i>À margem da vida</i> | Tennessee Williams | 1948 | 22 |
| <i>Antes do café</i> | Eugene O'Neill | 1949 | 27 |
| <i>Nick Bar... álcool, brinquedos e ambições</i> | William Saroyan | 1949 | 50 |
| <i>O anjo de pedra</i> | Tennessee Williams | 1950 | 89 |
| <i>Lembranças de Berta</i> | Tennessee Williams | 1950 | 4 |
| <i>A casa de chá do luar de agosto</i> | John Patrick | 1956 | 176 |
| <i>Gata em teto de zinco quente</i> | Tennessee Williams | 1956 | 92 |
| <i>Nossa vida com papai</i> | Howard Lindsay e Russel Crouse | 1956 | 101 |
| <i>Um panorama visto da ponte</i> | Arthur Miller | 1958 | 200 |

Fonte: PROGRAMA DA PEÇA O ANJO DE PEDRA (1959); ENCICLOPÉDIA ITÁU CULTURAL (2021)

2.3 - A EAD e a incorporação da dramaturgia de Williams ao repertório



Figura 11 – Reprodução da foto da montagem de *À margem da vida*, em 1952, na EAD, Rosires Rodrigues, como Laura

FONTE: Catálogo de 20 anos da EAD (1985)

Cerca de três meses antes da primeira apresentação de *À margem da vida*, no Municipal, Alfredo Mesquita inaugurava uma iniciativa inédita na capital paulista, a Escola de Arte Dramática de São Paulo, como o TBC, basilar para a renovação do teatro paulistano. Segundo Silva (1989) “Antônio Cândido colocou a E.A.D, por seu estilo, como um dos pilares da democratização das instituições culturais, iniciada em 1920 pela instrução pública, ampliada na década de 30 pelo saber universitário, que seria finalmente completa pela EAD, na década de 40, em relação ao teatro.” (SILVA, 1989, p. 55)

Essa instituição começou então a formar atores que ocupariam os elencos do TBC e logo e em breve criariam os novos teatros, como o Teatro de Arena, fundado por José Renato (1926-2011), egresso da primeira turma da escola. A Escola seria “na visão de seu fundador, uma resposta concreta e sistemática para a formação de um novo ator [...] que fosse considerado um criador [...] que servisse, antes de tudo à arte, e não ao lucro comercial apenas.” (SILVA, 1989, p. 58).

A EAD traria no seu quadro de professores Cacilda Becker, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, por exemplo. No quadro abaixo, vemos que dos nove textos da dramaturgia moderna estadunidense montadas pela EAD, no âmbito de nosso escopo temporal (1948-1964), um terço procede de Williams, cuja relação com Mesquita, seu fundador, como já mencionado, é imediatamente pregressa ao estabelecimento dessa instituição.

Tabela 3 - Montagens de Williams e outros dramaturgos estadunidenses na EAD

| Autor | Peça [Título original] | Peça [Título em português] | Ano(s) das apresentações |
|--------------------|--|---|-------------------------------------|
| Tennessee Williams | <i>The Long Goodbye</i> | <i>O demorado adeus</i> | 1951, 1952 e 1963 |
| Tennessee Williams | <i>The Glass Menagerie</i> | <i>À margem da vida</i> | 1952 |
| Eugene O'Neill | <i>Mourning becomes Electra</i> | <i>Rumo a Cardiff</i> | 1953, 1962 |
| Thornton Wilder | <i>Our Town</i> | <i>Nossa Cidade</i> | 1953 |
| Tennessee Williams | <i>Auto-da-Fé</i> | <i>Auto da Fé</i> | 1953 |
| Irwin Shaw | <i>Bury the Dead</i> | <i>Enterrem-se os mortos</i> | 1954 |
| Thornton Wilder | <i>The Happy Journey to Trenton and Camden</i> | <i>Viagem feliz de Trenton a Camden</i> | 1954 |
| Eugene O'Neill | <i>Where the Cross is Made</i> | <i>No lugar marcado pela cruz</i> | 1961 |
| Edward Albee | <i>The Zoo Story</i> | <i>A história do zoológico</i> | 1962 |

Fonte: SILVA (1989)

Essas montagens excursionariam pelo interior paulista e por outros estados. José Renato, egresso da primeira turma (formada em 1950) faria uma especialização em direção na instituição após sua formatura e teria a sua estreia profissional diretamente ligada à dramaturgia de Williams: mais um renovador do teatro paulistano motivado pelo texto de Tennessee Williams. Falemos agora um pouco sobre a relação do dramaturgo de Mississípi com o Teatro de Arena, uma iniciativa inédita e, nesse caso, de influência direta do teatro estadunidense, que que nascia em São Paulo.

2.4 - Tennessee Williams *in the round*, o início do Arena

O Teatro de Arena de São Paulo, na rua Teodoro Baima, só seria inaugurado em 1955⁶⁹, mas o grupo que formara a Companhia de Teatro de Arena dois anos antes começou seu engajamento com a concepção cênica em arena e uma relação estreita com dramaturgia de Williams já na EAD. Tudo começou com José Renato e seus colegas, já pelo fim do ano de 1950. Betti (2012a) comenta que

o contato de José Renato com a concepção cênica da arena aconteceria a partir de uma sugestão de leitura de Décio de Almeida Prado por ocasião do 1º Congresso Brasileiro de Teatro no Rio de Janeiro em janeiro de 1951: a revista norte-americana Theatre Arts havia antecipado, em seu número de outubro de 1950, a publicação de excertos do livro “Theatre in the Round”, de Margo Jones⁷⁰, que seria lançado pouco depois, em 1951. Décio ao ler a respeito, acertadamente identificou ali aspectos de economia de produção e de versatilidade de repertório de interesse para José Renato e os atores em processo de formação na EAD. A capacidade empreendedora do jovem diretor fez da sugestão do crítico o início de um dos importantes capítulos da história do teatro no Brasil. (2012a, p. 12-13)

Parafraseando Betti (2012a), o Arena perfaz um importante capítulo da história do teatro no Brasil e arriscamos afirmar que a frase inicial desse capítulo seria: *O demorado adeus*. De acordo com Basbaum (2009) essa peça em um ato, traduzida por Esther Mesquita, a primeira montada pelo grupo do futuro teatro de Arena, teria sido a motivação e o engajamento da paixão de José Renato e seu grupo pela arte teatral.

O encontro com esse texto de Williams não foi casual, haja visto a indicação precisa de Prado; as questões de ordem prática, sobretudo financeiras e além disso a dramaturgia de Williams, como mencionamos mais cedo, encontrava sintonia com a concepção cênica em arena, vide os exemplos de *Summer and Smoke* tanto no Theatre’ 47 e no Circle in the Square, em 1953. Betti (2017) informa que

⁶⁹ “A essa altura, o Arena já tinha a sua casa própria, na Teodoro Baima (em frente à igreja da Consolação), onde realizou a admirável trajetória, até praticamente extinguir-se. A sala passou por várias reformas até transformar-se num palco semielisabetano, com acomodações que chegavam a 170 lugares.” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 289)

⁷⁰ Segundo Betti (2012a) “Margo Jones travara conhecimento com Tennessee Williams e dirigira duas de suas peças em um ato poucos antes de publicar ‘Theater in the Round’, um apanhado histórico e analítico sobre o teatro em arena e suas potencialidades. As apresentações de duas montagens em diferentes partes dos Estados Unidos haviam contribuído para aumentar a popularidade do autor, então em início de carreira. [Codirigiu] a montagem de estreia de ‘The Glass Menagerie’ [...] em Chicago, em 1944. [...] A visibilidade conquistada como diretora com o sucesso de ‘The Glass Menagerie’ lhe dera condições, a essa altura, para conseguir recursos não só da comunidade local, mas também de apoiadores abastados, e assim criar, em 1947, o Theatre ‘47, a primeira companhia regional profissional a atuar em arena.” (BETTI, 2012a, p. 13)

A afinidade entre a dramaturgia de Tennessee Williams e o espaço cênico da arena tinha raízes significativas no contexto teatral estadunidense: antes de tornar-se uma celebridade com *À Margem da Vida* (*The Glass Menagerie*, de 1943), o dramaturgo fizera amizade a proponente e grande divulgadora do teatro em arena nos Estados Unidos, Margo Jones, que dirigiria, nessa modalidade de palco, no Theatre'47, em Dallas, várias peças do autor, que contribuiu amplamente para que o trabalho de Tennessee se tornasse conhecido no país. (BETTI, 2017, p. 14-15)

Essa afinidade de Williams com a concepção cênica em arena era flagrante, inclusive da plasticidade que ela oferecia à dramaturgia, e ainda a possibilidade de realizar montagens com um investimento bem menor do que as do TBC, por exemplo: “além de mais econômicas quanto aos custos de produção⁷¹, as encenações em arena eram compatíveis com um repertório amplo e eclético que ia dos clássicos aos modernos” (BASBAUM, 2009, p. 52), José Renato enumera ainda outras vantagens do teatro em arena “a presença física do ator colocado ao lado do espectador contagiava muito mais. Comunicava com mais integridade e profundidade as ideias do autor.” (BASBAUM, 2009, p. 52).

De acordo com Betti (2017) quando acontece a estreia efetiva da montagem, em 1953, os textos de Williams já compunham uma robusta trajetória no teatro paulistano, passando pelo Teatro Municipal, o TBC e então esse novo marco, o Teatro de Arena. O dramaturgo então já não era um nome desconhecido para o teatro paulistano e seu público. Diferente de 1947, quando Marina Freire, que viveria Amanda Wingfield no Municipal, ainda não sabia quem era aquele dramaturgo do qual Mesquita falava com tanto entusiasmo, descendo do vapor em Santos, a nova montagem de *À margem da vida*, em 1955, seguirá não apenas as experiências no Municipal, do TBC e das turmas da EAD, mas também a adaptação fílmica, mencionada mais cedo. Antes, vamos nos ater ao *O demorado adeus*, pela Companhia de Teatro de Arena.

⁷¹ Segundo Betti (2012a, p. 14) “a montagem de ‘O Demorado Adeus’ no Teatro de Arena em 1953 custou apenas 10% do total dispendido, na mesma época, por ‘Lembranças de Berta’, encenada pelo TBC.” Trata-se então de um valor substancialmente menor que teria uma produção como a de *O anjo de pedra*, então, visto *Lembranças de Berta* ter sido montada num contexto que já requeria menos investimento em produções como o caso do Teatro das Segundas-feiras.

2.4.1 - *O demorado adeus*, uma montagem da Companhia de Teatro de Arena

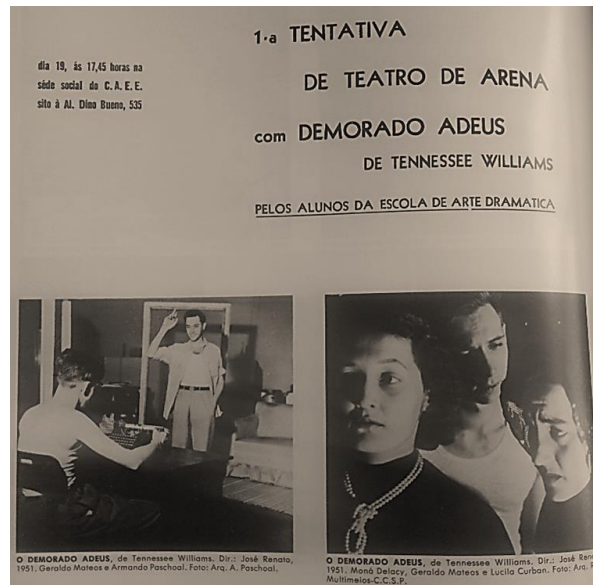


Figura 12 – Reprodução de página do Catálogo de 20 anos da EAD, com imagens de *O demorado adeus*

Fonte: Catálogo de 20 anos da EAD (1985)

O demorado adeus, de Williams, teria sua primeira montagem fora do âmbito da EAD já no ano de 1951, com apresentações no Museu de Arte Moderna de São Paulo e direção de José Renato. Em Basbaum (2009), José Renato conta como se deu o contato com o texto, bem como as primeiras apresentações da peça nessa instituição

Procurei uma peça em um ato para montar na escola. E encontrei um livro do Tennessee Williams, um autor que a gente vinha estudando na época, e que era muito popular naquele momento, com várias peças em um ato: 27 Vagões Cheios de Algodão: Entre essas peças, tinha uma, Demorado Adeus, que escolhi para nossa primeira experiência no estilo arena, que eu mesmo dirigiria. Participavam, a turma mais próxima, a Monah, o Xandó, Armando, o Geraldo e um outro aluno-ator [...], Francisco Arisa. Essa primeira experiência foi feita na escola, e eu não abri mão de algumas molduras simbolizando janelas, portas, etc. Mas era uma arena mesmo, com os atores atuando no centro e com as pessoas em volta. Fizemos um espetáculo para valer, com luz, os aparatos necessários para caracterizar um espetáculo completo. Funcionou muito bem. [...] Nós nos formamos em 1950, já com a ideia de juntar a turma num grupo, numa companhia profissional; fomos ajudados pelo Sesc, na ocasião, pelo Gastão Bueno Vidigal, que nos ofereceu uma espécie de contrato e uma pequena verba, em 1951, para que a gente pudesse continuar o trabalho. Então esse apoio decisivo e em 1951 começamos a nos apresentar onde houve possibilidade. Ao mesmo tempo que eu fazia na EAD um curso de especialização em direção, que havia surgido lá na escola, com Alfredo, Ruggero e outros. Eu fiz esse curso tipo pós-graduação e a gente começou a se apresentar. Contamos, no início, com o apoio do Cicillo Matarazzo, que nos ofereceu um espaço no Museu de Arte Moderna onde fazíamos as primeiras apresentações de cada peça que montávamos, em uma sala de exposições do museu, lá na Rua 7 de abril. E ali, voltamos a montar Demorado Adeus. Como era uma peça curta, apresentávamos justamente Judas em Sábado de Aleluia, de Martins Pena, dirigida pelo Sérgio Britto, que havia se juntado a nós.” (BASBAUM, 2009, p. 51-54)

De acordo com nosso levantamento a estreia oficial da peça, assim como da Companhia de Teatro de Arena, se daria no dia primeiro de agosto de 1953, ocorrendo igualmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo.⁷² A partir de uma nota no *Correio Paulistano*, publicada em 11 de agosto daquele ano, podemos ter uma breve ideia de como se deu a montagem

Sábado e domingo últimos a Companhia de Teatro Arena voltou a apresentar seu espetáculo, trazendo à cena, novamente, as peças de Tennessee Williams, “Demorado adeus” e de Martins Pena, “Judas em sábado de aleluia”. [...] Muito embora a peça de Williams já tenha sido levada anteriormente, quando dos primeiros passos do teatro de arena em nossa cidade, despertou um certo interesse para o público apreciador da arte cênica, fazendo com que o Museu de Arte Moderna abrigasse bom número de espectadores. [...] No desempenho dos vários papéis estiveram: John Herbert, intérprete dos mais sóbrios, possuidor de um senso cênico notável, ótimo num palco, porém, apenas conseguindo se situar num plano discreto, não se igualando à excepcional interpretação de Geraldo Mateus no primeiro espetáculo: Sergio Sampaio, um pouco preso; Eva Vilma, apesar de sua imensa vocação para agradáveis representações não se concretizando como a personagem “Mira” descrita pelo autor, porém, demonstrando sua acentuada tendência para futuras grandes apresentações; Lulo Rodrigues, discreto e quase sumido, sem atingir o ponto fixo: Renata Blaustein, num pequeno papel que nunca deveria ter feito, uma vez que sua juventude é por demais notada e, finalmente, os “dois carregadores”, Henrique Becker e Benjamin Steiner, bem situados nas pequenas pontas. (CORREIO PAULISTANO, 11/08/53, Comédia, p. 7)

De acordo com Betti (2012a) “a experiência da montagem de “O Demorado Adeus” teve um papel importante na decolagem do projeto do Teatro de Arena de São Paulo, e trouxe para o seu elenco e público o contato com uma estrutura de dramaturgia que se diferenciava bastante da então praticada no teatro profissional da época.” (BETTI; 2012a, p. 14)

2.4.2 - À margem da vida no teatro da Teodoro Baima

José Renato comenta que “sem dúvida, houve um momento em que o Teatro de Arena começa a firmar-se como a vanguarda do teatro brasileiro, passando a atrair, por um longo período, a atenção dos mais jovens” (BASBAUM, 2009, p. 67) e menciona isso logo após rememorar as montagens de 1955⁷³, ano que parece ter sido encerrado com *À margem da vida*. O Arena ofereceu então, no âmbito do teatro da capital paulista, uma nova oportunidade para essa peça de Williams: um espaço mais intimista e em outro formato.

⁷² “Será amanhã realizado no Museu de Arte Moderna, à rua Sete de abril, 230, 2º andar, o espetáculo de estreia da Cia. de Teatro de Arena, com a apresentação de ‘Demorado Adeus’, de Tennessee Williams, sob a direção e José Renato, e “Judas em Sábado de Aleluia”, de Martins Pena, sob a direção de Sérgio Brito. [...] Ingressos no local e na Livraria Jaraguá.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 31/7/1953, p. 4)

⁷³ “No dia 1º de fevereiro de 1955 inauguramos o espaço. A obra de estreia foi um texto belga, de uma autora chamada Claude Spack [...] contava no elenco uma atriz que pertencera ao TBC, Raquel Moacir, além de Fábio Cardoso, Renata Blaustein e Monah Delacy. (BASBAUM, 2009, p. 63)

Conforme registrado por Basbaum (2009) a estreia se deu em 25 de outubro, de 1955, com a direção de José Marques da Costa: no elenco Barbara Fazio, Fábio Cardoso, Floramy Pinheiro e Jorge Fischer Jr. Em uma *review* de Delmiro Gonçalves, intitulada *À margem da vida*, publicada no *Correio Paulistano* de 27 de novembro de 1955, cotejamos como a crítica paulistana entendeu a relação dessa peça de Williams com essa concepção inédita no país

Assistindo “À Margem da Vida” de Tennessee Williams, encenada pelo “Teatro de Arena”, lembramo-nos da afirmação de Margo Jones, autora do livro “*Theatre-in-the-Round*”: “Não creio que existam limites às possibilidades do teatro de arena” e que “A última pergunta poderá ser também respondida por outra afirmação daquela autora: “A luz é de importância primordial. Ela ocupa o lugar do pano de boca” ... “É quem cria a atmosfera, quem substitui o cenário”. Nesse âmbito da luz, ele irá sugerir que a adequação, pelo menos no âmbito daquela apresentação de Williams, falhou, pois num teatro de arena exige-se o “domínio da luz e abundância de meios técnicos que, infelizmente, o “Teatro de Arena” ainda não está em condições de oferecer ao público. (CORREIO PAULISTANO, 27/10/1955, 1º caderno, p. 7)

Como vemos, para esse crítico, não funcionou propriamente a encenação no Teatro de Arena, pela inadequação da luz ao espaço. Ele conclui, contudo, dizendo ser a montagem que viu “de bom nível, [...], porquanto a falta de ritmo de criação de ambiente poético, deve-se, em grande parte, mais a impossibilidades técnicas.” (CORREIO PAULISTANO, 27/11/1955, 1º caderno, p. 7). De uma crítica de Miroel Silveira, publicada na *Folha da Manhã*, de 28 de outubro de 1955, retiramos algumas percepções do crítico que nos ajudarão a compor como se deu essa montagem

Raras vezes tem um diretor nacional, e mesmo estrangeiro, podido estreiar em condições tão felizes quanto as que marcam a primeira encenação de José Marques da Costa para o Teatro de Arena, nesta nova versão de *À Margem da Vida*, já anteriormente montada pela Escola de Arte Dramática e também pelo TBC (em sua primeira fase). Certamente muito o ajudaram o apoio artesanal já adquirido por José Renato em sua especialização de teatro circular e o entusiasmo dos jovens intérpretes - Bárbara Fazio, Jorge Fischer Jr., Florami Pinheiro e Fábio Cardoso. Mas o fato é que a estrela da difícil peça de Tennessee Williams foi feita em um nível e espetáculo que de nenhum modo traria indícios de um ensaiador iniciante. Na verdade, já trazia José Marques da Costa, do cinema e da televisão, uma experiência que lhe foi preciosa para a taxa de aferição de seu ângulo direcional. [...] Reduzindo os três cenários pedidos pelo texto a um apenas, dadas as limitações da “arena”, e por isso mesmo relegando um exagerado realismo de encenação bem como um possível neorealismo dos tipos e das interpretações para um plano remoto, buscou José Marques da Costa revelar a essência do drama tennesseense através da sinceridade e das comunicabilidades dos atores, dentro de um esquema de contenção antivirtuosística. O resultado foi além da expectativa, permitindo ao grupo realizar sua melhor encenação até o presente momento. (SILVEIRA, 1976, p. 172-173)

É interessante a colocação de Silveira sobre o fato de José Marques da Costa agregar à produção por sua experiência no audiovisual, no cinema e na TV, inclusive por ser essa a primeira das

montagens na renovação do teatro paulistano posterior à adaptação fílmica. Silveira registraria, que em sua opinião, apesar dos predicados da encenação

Sobram ainda muitos pormenores materiais - pratos, talheres, roupas de cama, refeições, que com a proximidade ganham uma presença quase tão pesada quanto a que “Tom” recrimina nas palavras de sua mãe quando esta lhe faz observações sobre digestão e sucros salivares. Na distância do palco, esses detalhes se tornam fantasmiais, esgarçando-se em torno da ação, palpitante e sofrida. Em arena, eles crescem também para um primeiro plano, interferindo em demasia. Talvez fosse recomendável, neste tipo de encenação, tentar suprimir certos aspectos materiais, caminhando quase que para o expressionismo. (SILVEIRA, 1976, p. 172-173)

Silveira conclui que “como compreensão do texto e condução dos atores, é *À Margem da Vida* um espetáculo plenamente realizado.” (SILVEIRA, 1976, p. 172-173) e fala sobre o elenco

Florami Pinheiro, como “Amanda”, teve que lutar contra a própria mocidade, mas supriu essa limitação com um jogo de cena brilhante e sincero [...]. Bárbara Fazio, muito longe, por seu aspecto saudável, da “Laura” convencionalmente aleijada que num primeiro golpe se poderia imaginar, tem um segundo ato extraordinário de doçura e sofrimento irrevelado. Jorge Fischer Jr. possui o físico ideal para o “Tom”, envolto sempre numa neblina de indecisões frente àquela “força imperiosa” que o impele, mas talvez tenha caído numa facilidade de articulação e emissão que ficam um pouco em constante com a permanente confusão espiritual do personagem. A Fábio Cardoso faltou certo ressoar pomposo de tambor oco, muito adequado para esse “Jim”, [...]. O entrosamento da representação, porém, está rematado com tamanho cuidado e acuidade, que esses pequenos senões pouco importam. (SILVEIRA, 1976, p. 172-173)

Fica neste trabalho uma incógnita sobre a montagem de *À margem da vida* de 1958, no Teatro de Arena. Sabemos por um verbete da Enciclopédia Itaú Cultural que foi dirigida por José Renato e teve no elenco Lelia Abramo, Chico de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Miriam Mehler⁷⁴: é mencionada na biografia de José Renato (BASBAUM, 2009) e na de Mehler (LEDESMA, 2005), na cronologia de seus trabalhos, mas em ambas as publicações não há detalhes. Inferimos que foram apenas poucas apresentações, entremeadas ainda com o sucesso da estreia de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Arena⁷⁵, e de Arthur Miller com *Um panorama visto da ponte*, no TBC: Miriam atuando em ambas as produções. Esse ano lapidar 1958 marcaria ainda o início dos *Seminários de Dramaturgia*, iniciativa de Boal que impactará a recepção da obra de Williams no Brasil. Falaremos a respeito dessa questão, na segunda parte do trabalho.

⁷⁴ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento592280/a-margem-da-vida>> Acesso em: 05 jun. 2021.

⁷⁵ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397907/eles-nao-usam-black-tie>> Acesso em: 05 jun. 2021.

2.5 - Williams no Teatro Maria Della Costa

O TMDC é inaugurado, segundo Magaldi e Vargas (2000), em 28 de outubro de 1954, ano que marca o aniversário de quatrocentos anos da cidade de São Paulo, apesar da pomposa data cívica esse novo marco do teatro paulistano se logrou apenas pelo engajamento de Maria Della Costa e Sandro Polloni, que angariaram fundos para a construção do edifício, mais uma iniciativa dentro da renovação do teatro paulistano, sem subvenção estatal. Segundo Magaldi e Vargas (2000) o TPA, que como mencionado havia iniciado sua operação no Rio, seria a “segunda companhia da mesma qualidade do TBC, em termos permanentes” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 247). Magaldi e Vargas (2000) ainda registram que nesse novo teatro havia “uma bela sala de quatrocentos lugares [...] e com amplo palco, inteiramente desmontável.” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 247) Dois anos após sua inauguração o TMDC levará ao palco a primeira montagem de *The Rose Tattoo* no Brasil. É sobre ela que discorreremos agora.

2.5.1 - A rosa tatuada



Figura 13 – Foto da montagem de *A rosa tatuada*, no TMDC, Jardel Filho, à esquerda, como Alvaro Mangiacavallo e Maria Della Costa como Serafina Delle Rose

Fonte: Brandão (2009)

A rosa tatuada estreia no TMDC em 16 de maio de 1956, alguns meses antes de *Gata*, no TBC. Como a montagem de *À margem da vida*, do Arena, *A rosa tatuada* também irá ser posterior à adaptação fílmica: a peça estreara na Broadway em 1951 e a adaptação com Anna

Magnani e direção de Daniel Mann, no ano anterior a essa estreia do TMDC⁷⁶. Um dia antes da estreia no teatro de Maria Della Costa e Sandro Polloni, registra-se na já mencionada coluna *Ribalta*, de Egas Muniz, em que foi celebrada a censura de *Gata em teto de zinco quente*, que

“A rosa tatuada”, de Tennessee Williams, em tradução de R. Magalhães Junior, direção de Flaminio Bollini Cerri. [...] terá Maria della Costa em outro grande papel; várias estreias: Jardel Filho, Diana Morell e Benjamin Cattan. Completarão o elenco: Odete Lara, Beyla Genaeur, Jurema de Magalhães, Ileana de Castro, Maria Dilná, Edmundo Lopes e Serafim Gonzalez. Mais alguns figurantes, inclusive 7 crianças. (CORREIO PAULISTANO, 06/05/1956, *Ribalta*, p. 5)

Delmiro Gonçalves, registra na sua crítica publicada, no mesmo veículo, em maio de 1956 e dividida em quatro partes

Como encenador, Bollini, com a “Rosa Tatuada”, confirma plenamente as qualidades que sempre lhe foram atribuídas, conseguindo transmitir com justeza, o ambiente onde se movem as personagens da peça. Outro encenador menos atento ou menos talentoso, teria concentrado toda a sua atenção em Serafina delle Rose, relegando ao segundo plano as outras personagens. Entretanto, tal não aconteceu, e a pequena aldeia siciliana, transplantada para o Sul dos Estados Unidos vive, movimentada-se, existe no palco do TMDC, com suas crianças, suas mulheres bisbilhoteiras, suas criaturas humanas e simples, num fervilhar incessante de humanidade. Esse trabalho de conjunto, essa vida intensa que circunda, envolve a casa de Serafina, dificilmente poderia ser conseguida por qualquer outro encenador e acreditamos que nunca seria superada. Se atentarmos que isso foi atingido com uma comparsaria grande, composta de artistas em sua maioria novatos, não poderemos deixar de admirar ainda mais a elevada qualidade e o valor desta última encenação de Bolini. Numa coisa apenas foi infeliz o diretor: fazendo as personagens falarem com sotaque italiano. [...] Com isso, perdeu-se muito da naturalidade da interpretação e, mesmo, certo lirismo existente em algumas cenas da peça. Mas tal defeito é bem pequeno se pensarmos [...] na qualidade que o espetáculo possui. (CORREIO PAULISTANO, 12/05/56, *Teatro*, p. 4)

Gonçalves registra de modo bem amplo as atuações, bem como no tocante à equipe, inclusive da direção de elenco, que tratou do elenco infantil, o que nos pareceu inovador para a época

Maria Della Costa tem em Serafina Delle Rose, o mais difícil papel de sua carreira. Acredito que no teatro brasileiro existam poucas atrizes, ou talvez uma ou duas, capazes de interpretá-lo perfeitamente. [...] Falta-lhe, em certos momentos, aquele onde de sensualismo animal e primeiro que envolve a personagem [...] e, apesar das restrições feitas o seu é um dos melhores trabalhos a que assisti ultimamente. Jardel Jercolis conseguiu transmitir todo o primarismo sensual e a humilde força bruta de Mangiacavallo, auxiliado pelo físico admiravelmente indicado para o papel, dando à interpretação uns toques marlobrandescos que não ficaram mal. O ator [...] apresenta-se aqui em toda a sua força artística. Em papéis episódicos, Diana Morel, Odete Lara e Beyla Genauer estiveram ótimas [...] Benjamim Cattan numa cena, desempenhou-se a contento. O mesmo não aconteceu com Serafim Gonzalez, um tanto inexpressivo, Edmundo Lopes, num estilo “vieu jeu” e Jurema Magalhães prejudicada pelos cortes feitos na peça e compondo artificialmente a personagem. Maria Dilnah, se bem que possuísse qualidades perfeitas para o papel, não soube tirar dele todas as possibilidades, faltando-lhe, principalmente, técnica e traquejo cênico, dando, entretanto, a impressão de poder vir a ser uma boa atriz. Finalmente, quanto à

⁷⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0048563/?ref_=nv_sr_srsrg_0> Acesso em: 31 mai. 2021.

interpretação, o aplauso irrestrito dos comparsas, todos excelentes e, por extensão, a Rodolfo Nanni, que dirigiu com tanto acerto as crianças que figuram na peça. (CORREIO PAULISTANO, 12/05/56, Teatro, p. 4)

Para Décio de Almeida Prado, em crítica publicada em *O Estado de São Paulo*, na seção *Palcos e Circos*, em 15 de maio daquele ano

A primeira e a mais forte impressão que se recebe de “A rosa tatuada” é a de um espetáculo inteiramente realizado, no sentido de ter sido pensado e trabalhado a fundo, sem qualquer economia de esforço, sem qualquer espécie ou variedade de preguiça, seja física, seja mental. O ambiente da peça, de imigrantes sicilianos radicados nas proximidades de Nova Orleans, é enriquecido a todo momento por um sem número de pormenores, apenas indicados no texto e amplamente desenvolvidos na encenação, pelo tagarelar e cacarejar incessante das vizinhas e comadres, tecendo um coro burlesco sobre os acontecimentos, pela irrupção em desordem de crianças brincando [a] exatidão dos jogos de luz, e, sobretudo, por um cenário de José Maria dos Santos [...] dos mais sensíveis, que já vimos entre nós, fiel à realidade social e geográfica da peça e também perfeitamente dentro do espírito do melhor teatro norte-americano, com essas qualidades de leveza, de poesia, mesmo sem fugir ao concreto e ao cotidiano [...] é uma encenação cara, sem qualquer preocupação de luxo ou ostentação, feita com desinteresse e amor ao teatro, uma produção que, em seu conjunto, honra o teatro brasileiro e firma o conceito de honestidade e classe do Teatro Maria Della Costa. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11)

A partir de uma entrevista de Bollini, cujos excertos serão utilizados quando da análise da recepção da peça, podemos acessar distribuição dos personagens

Serafina delle Rose, Maria Della Costa; Rosa delle Rose, Maria Dilnah: Álvaro Mangiacavallo, Jardel Filho; Assunta, Jurema Magalhães; Jack Hunter, Serafim Gonzales; Padre di Leo, Edmundo Lopes; o “camelô”, Benjamin Cattan: o coro de mulheres sicilianas – Stella Hoengarten, Diana Morel; Flora, Beyla Genauer; e Bessie, Odette Lara. (REVISTA TEATRO BRASILEIRO, 04/1956, 6ª edição, p. 7)

Trataremos agora da segunda e última montagem de Williams no TMDC, mais uma estreia nacional de um texto de Williams nesse palco, agora através do Pequeno Teatro de Comédia (PTA).

2.5.2 - Doce pássaro da juventude

Doce pássaro da juventude, tradução de Brutus Pedreira para *Sweet Bird of Youth*, realizada pelo PTA, teve sua estreia em nove de agosto de 1960, no TMDC: na Broadway, no ano anterior e a adaptação fílmica apenas em 1962⁷⁷. Essa montagem brasileira foi dirigida por Ademar Guerra e que conduzia o PTA, grupo formado dois anos antes, na capital paulista⁷⁸.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0056541/?ref_=fn_al_tt_1> Acesso em: 05 jun. 2021.

⁷⁸ O PTA foi marcado “pela ausência de estrelas e pela vontade de fazer um teatro de qualidade, tendo Antunes Filho como diretor artístico e abrigando as primeiras direções de Ademar Guerra.” Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399352/pequeno-teatro-de-comedia>>. Acesso em: 09 jun. 2021.



Figura 14 – Foto da montagem de *O doce pássaro da juventude*, no TMDC, Irina Greco como Heavenly e Felipe Carone como Boss Finley

Fonte: Correio Paulistano (1960)

Miroel Silveira em sua crítica publicada em duas partes, em 14 e 16 de agosto de 1950, no *Correio Paulistano*, e por sinal a única que conseguimos encontrar no acervo eletrônico dos jornais, demonstra não ter ficado satisfeito, de um modo geral, com a montagem. Sobre a direção de Guerra “mostrou-se apenas correta e ordenada, sem desvendar as possibilidades todas que a encenação oferecia, quer como espetáculo quer como levantamento psicológico e poético de determinados seres humanos em processo de esfacelamento.” (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/60, Teatro e Outros Palcos, p. 5) Silveira comentaria que nem a atuação, nem mesmo o cenário haviam funcionado

O “Doce Pássaro da Juventude” vem a ser um desses textos, precisamente, que fornecem aos intérpretes as provas para seus exames finais. Na encenação do Pequeno Teatro de Comédia, pode-se afirmar que ninguém obteve nota máxima, dela se aproximando apenas Irina Greco, e pouco após, Glauce Rocha. Não que a esta não sobre talento, e experiência também, estando quase no mesmo caso Mauro Mendonça, Felipe Carone, Cecília Carneiro, Tarcísio Meira, Francisco Martins, Sérgio Alexandre e Elias Gleyzer. Contudo, talento e experiência não bastam quando a tarefa que alguém se atribui está acima de suas forças naturais. [...] Em linha geral, é o que acontece em “O Doce Pássaro da Juventude”. Diretor e atores enfrentaram problemas que ainda não estavam preparados para resolver, sendo que, em alguns casos, como os de Glauce Rocha, Mauro Mendonça e Felipe Carone, a inadequação biotipológica é total, criando um conflito insolúvel entre atores e personagens. [...] Outros atores,

ainda, como Sérgio Albertini, Maria Célia Camargo e Marcos Vinícius, estão deslocados, sendo bastante estranhável a opacidade auditiva do diretor, que faz Chance Wayne dirigir ao alongado ator que interpreta o papel de “Scotty” alusões diretas à ociosidade burocrática que o tornou balofo e gordo de nádegas. [...] Os cenários de Túlio Costa em nada ajudam o espetáculo. Regulares os do primeiro quadro (quarto de hotel), tornam-se ineficazes pelo excesso de simplificação numa peça que é realista e exige mais atmosfera concreta do que foi sugerida. Afinal, não se trata de um texto simbólico, e sim de uma ação teatral situado em um local bastante preciso e característico. (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/60, Teatro e Outros Palcos, p. 6)

Seguimos agora para as montagens de Williams realizadas no Teatro Bela Vista, mais um contato de atriz e empresária teatral Nydia Lícia com Williams.

2.6. – O Teatro Bela Vista, Nydia Lícia e Tennessee Williams

O TBV foi inaugurado em maio de 1956. A obra que seria feita a partir do prédio abandonado do Cineteatro Espéria começou em 1954 e duraria aproximadamente dois anos. Nesse interim Nydia Licia e Sérgio Cardoso formam a Cia. Nydia Licia – Sergio Cardoso com

atores jovens e idealistas, que estivessem dispostos a ensaiar, durante muitos meses, o espetáculo de estreia: nada menos que o Hamlet, desta vez dirigido pelo próprio Sérgio. Foi da Escola de Arte Dramática, de Alfredo Mesquita, que surgiram os jovens intérpretes: Berta Zemel, Jorge Fischer Jr., Emanuel Corinaldi, Libero Ripoli e Gustavo Pinheiro [...] aos 31 anos, Sérgio criava, ao mesmo tempo, um teatro, uma companhia e era o primeiro diretor brasileiro a dirigir e interpretar um texto de Shakespeare em São Paulo⁷⁹. (LICIA, 2004, p. 84)

O TBV tinha quase o dobro da capacidade do TBC, eram “662 lugares” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 252), conteúdo da renovação teatral na interação com a estrutura antiga de um cineteatro. Licia, além de ser a primeira Laura Wingfield brasileira, assim com a primeira Berta, iria, como empresária, legar para a historiografia teatral paulistana duas montagens de peças em um ato de Williams: *Lembranças de Berta*, parte do programa do espetáculo *Trio*, e *De repente no último verão*. Falaremos agora da primeira.

2.6.1 – *Lembranças de Berta*, antes no programa triplo no TBC e agora *Trio*

Quase dez anos após a primeira apresentação nacional de *Lembranças de Berta* no Teatro da Segunda-feira, no TBC, Nydia Licia, agora com sua própria companhia e teatro a inseririam no repertório do TBV, como parte do programa do espetáculo intitulado “Trio” que contém além de *Lembranças de Berta*, *Antes do café*, de O’Neill e *O homem da flor na boca*,

⁷⁹ “Após dois anos de reformas ficou pronto o teatro, que recebeu o nome do bairro: Teatro Bela Vista. A 15 de maio de 1956, estreava o Hamlet, com tradução do poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos. (LICIA, 2004, p. 94)

de Luigi Pirandello, cuja estreia se deu em 21 de maio de 1959. A partir de uma nota nos jornais, publicada quando da estreia, somos apresentados a mais detalhes

“A Cia. Nydia Licia-Sérgio Cardoso inicia hoje, às 21 horas, no Teatro Bela Vista, a apresentação de ‘Trio’, espetáculo composto por três peças em um ato: ‘Antes do café’, monólogo de O’Neill, no desempenho de Wanda Kosmo; ‘O homem da flor na boca’, de Pirandello, no desempenho de Sergio Cardoso e Alceu Nunes; e ‘Lembranças de Berta’, no desempenho de Nydia Licia, Suzi Arruda e Rita Cleos. Cenários e direção de Sérgio Cardoso. ‘Trio’ ficará em cartaz apenas poucas semanas para dar lugar à montagem de ‘Sexy’, comédia musical de Vicente Catalano, com o qual o conjunto comemorará seu terceiro aniversário.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 21/05/59, A Sociedade, p. 8)

Abaixo uma das poucas imagens disponíveis dessa remontagem de Lembranças de Berta em São Paulo.



Figura 15 – Reprodução de foto de Lembranças de Berta, em Trio, à frente Nydia Licia, como Bertha, no fundo, Rita Cléo

Fonte: Licia (2002)

Trataremos agora da outra montagem de Williams no TBV, com percurso diferente da primeira.

2.6.1 – *De repente no último verão*



Figura 16 – Reprodução de foto de *De repente no último verão*, à frente Miriam Mehler, como Catharine

Fonte: Ledesma (2005)

De repente no último verão, tradução de Brutus Pedreira, estreou no TBV em 16 de junho de 1961⁸⁰. A montagem havia estreado nacionalmente no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Conforme registrada em uma nota em *O Estado de São Paulo*

A Cia. Nydia Licia iniciou os ensaios da peça “De repente no último verão”, de Tennessee Williams, sob a direção de Egydio Eccio. [...] Esse encenador apresentou o texto no Teatro da “Maison de France”, no Rio de Janeiro, em agosto e setembro do ano passado, obtendo tão expressivo êxito que o espetáculo foi transferido em outubro para o Teatro de Bolso de Ipanema. [...] Ao vir para a Cia. Nydia Licia, Egydio Eccio combinou que dirigiria em São Paulo a peça norte-americana, permanecendo, porém do elenco o original a atriz Miriam Mehler⁸¹. [...] Os papéis da versão paulista estão assim distribuídos: Sra. Venable, Nydia Licia; Catharine, Miriam Mehler; Dr. Açucar, Tarcísio Meira; Sra. Holly, Marina Freire; George, Wolney de Assis; Freira, Jane, Jane Hegenberg; e Miss Foxhill, Ada Hell. [...] A tradução de “Suddenly, Last Summer” foi feita por Brutus Pedreira [...] O espetáculo será apresentado [...] somente quando o permitir a peça “Quarto de despejo”⁸², recentemente estreada pela Cia. Nydia Licia⁸³. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 06/05/1961, Teatro, p. 9)

⁸⁰ A montagem de estreia na Broadway só se daria em 1995, no Circle in the Square, como parte do espetáculo *Garden District*, que também continha outra peça em um ato, *Something Unspoken [Algo não dito]*. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/garden-district-4306>> Acesso em: 05 jun. 2021.

⁸¹ O elenco do Rio era formado por “Teresa Austregesilo, Aldo de Maio, Yolanda Cardoso, Paulo Célio, Anita Schmidt, Leila Jorge.” (LEDESMA, 2005, p. 210)

⁸² Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento406190/quarto-de-despejo>> Acesso em: 05 jun. 2021.

⁸³ Nesse momento Licia já havia se separado de Cardoso e a companhia passou a ter esse novo nome.

Miriam, responsável juntamente com a Cia. Nydia Licia, por essa montagem, contemplava um panorama de atuações ligadas não só à dramaturgia brasileira, mas à estadunidense. No que toca à Williams, a egressa da EAD havia interpretado Laura, em *À margem da vida*, do Arena, em 1958; no ano seguinte, Nelly em *O anjo de pedra*, no TBC; e então Catharine. Em sua biografia (LEDESMA, 2005) Mehler conta como se deu a montagem em São Paulo

Fiquei um ano no Rio com o TBC e poderia ter continuado contratada do grupo. Só que estava namorando o meu colega de elenco Egydio Eccio e ele queria muito dirigir *De Repente no Verão Passado*. Acabamos saindo juntos do TBC para montar essa peça do Tennessee Williams, primeiro no Rio, depois em São Paulo. No palco, eu vivia uma personagem incrível, a Catharine Holly, que Elizabeth Taylor fizera no cinema. (LEDESMA, 2005, p. 69)

Esse ano de 1961 é emblemático sobre a presença de Williams nos palcos da capital paulista, além da montagem no TBV, a qual estamos nos referindo, se apresentariam no Theatro Municipal dois grupos notórios do teatro estadunidense, com cenas de peças de Williams: *The Theatre Guild American Repertory Theater*, com cenas de *The Glass Menagerie*, em 29 de setembro⁸⁴ e *The New York Repertory Theater*, com cenas da mesma peça em um ato, que tratamos aqui, *Suddenly Last Summer* e *Sweet Bird of Youth*, em 26 de outubro⁸⁵

Evoquemos agora o Teatro Oficina, que prossegue marcando a ferro a história do teatro paulistano e o brasileiro, e cujos primeiros anos estão ligados diretamente à dramaturgia estadunidense. Eles, como o TBC, também difusores da obra dramaturgicamente de Williams, a partir da peça que trataremos a seguir.

2.7 - Williams no Teatro Oficina

Em 1958, quando o TBC completava dez anos de existência, foram iniciados os trabalhos dos *Seminários de Dramaturgia*, de Boal, a Companhia de Cacilda Becker e Walmor Chagas (TCB) e surgiria, no âmbito da Universidade de São Paulo, o movimento *A Oficina*. Flandoli (2017) informa que “em 1958, o movimento *a oficina* nasceu no Centro Acadêmico 11 de Agosto, com a intenção de fazer um teatro que conseguisse diferir do aburguesamento do [TBC] e também do nacionalismo do Teatro de Arena.” (FLANDOLI, 2017, p. 35). O teatro, em si, seria fundado posteriormente por José Celso Martinez Correa e Renato Borghi, entre outros membros. Borghi comenta que

⁸⁴ Conforme nota de Sábado Magaldi, no Suplemento Literário, de O Estado de São Paulo (23/09/1961).

⁸⁵ Conforme nota em *O Estado de São Paulo* (27/08/1961).

desejava-se “não um teatro de arte pela arte e sim um teatro pela transformação da sociedade brasileira. Foi assim que o grupo Oficina passou de amador a profissional. O primeiro para a profissionalização era ter uma sede. O TBC tinha uma sede, o Arena tinha uma sede. Meu pai [...] avalizou o contrato de aluguel de um imóvel situado à Rua Jaceguai, 520, onde o Oficina mora até hoje. Quando alugamos o imóvel, ele era um teatro ocupado por um grupo espírita. Chamava-se *Teatro Novos Comediantes*. [...] Era preciso começar do zero, construir um novo teatro dentro de um garajão. (SEIXAS, 2008, p. 71-72)

No ano anterior a *Um bonde*, com direção de Boal, que popularizaria sobremaneira o Oficina, o grupo se profissionalizara com a montagem de *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets. A repercussão causada pela proibição que a montagem recebeu abriu caminho para esse novo marco teatral começar a tornar-se conhecido pelo público.

2.7.1 - *Um bonde chamado desejo*

A primeira produção de *A Streetcar Named Desire* gestada por uma companhia teatral paulistana se deu catorze anos após à produção de Mme. Morineau, recebendo agora o título de *Um bonde chamado desejo*, que havia, por conseguinte, iniciado seu percurso nos auspícios da Escola de Teatro da UFBA, ligada diretamente à presença de profissionais do teatro estadunidense no Brasil.⁸⁶

De acordo com Oliveira (2020, p. 96) *Um bonde chamado desejo*, “sob a direção de Boal, estreou em 09 de abril de 1962, no palco-arena do Teatro Oficina. A companhia conseguiu adequar esse tipo de palco para o espetáculo graças aos esforços do cenógrafo Flávio Império”.

Oliveira (2020) registra algo inusitado, Maria Fernanda e Borghi conseguiram organizar a ida de Vivien Leigh, que se apresentava então no Municipal de São Paulo⁸⁷, ao Teatro Oficina⁸⁸. Houve, segundo Oliveira (2020) inclusive a possibilidade de uma visita oficial de

⁸⁶ Na Escola de Teatro da UFBA “para dar vida à protagonista Blanche DuBois, Martim Gonçalves convidou a atriz Maria Fernanda. Acreditamos que Gonçalves ofereceu o papel à atriz por dois motivos. Primeiro, porque ele constatou que convidar artistas profissionais para fazer parte do elenco nas montagens de peças realizadas pelo corpo docente era uma prática muito comum nas escolas de teatro universitárias dos Estados Unidos e decidiu implantá-la na UFBA. Segundo, porque Maria Fernanda já havia interpretado Blanche DuBois [...] em duas tele montagens de Uma rua chamada pecado produzidas pela TV Tupi.” (OLIVEIRA, 2020, p. 84)

⁸⁷ “A atriz inglesa se apresentou no [Municipal do Rio e posteriormente no de São Paulo] entre os dias 07 e 15 de maio de 1962” (OLIVEIRA, 2020, p. 101, apud CORREIO PAULISTANO; 16/05/1962, 2º caderno, p. 02)

⁸⁸ “Uma vez, durante a temporada do Bonde Chamado Desejo, Vivien Leigh veio a São Paulo fazer uma temporada no Teatro Municipal. [...] Fomos vê-la [...]. Resolvemos homenageá-la. [...] Convidamos a atriz para vir ao Oficina durante a tarde, e então Maria Fernanda e Maurício Nabuco representariam a famosa cena de Mitch e Blanche [...] fomos ao Municipal convidá-la e, para nossa surpresa, ela aceitou. [...] No dia marcado, um táxi parou na porta de

Williams ao Brasil naquele momento: a partir de um convite feito pelo grupo⁸⁹. Oliveira (2020) sobre o elenco, informa-nos que no papel de Stanley Kowalski, agora com o mesmo nome do original (na tradução de Brutus Pedreira) foi interpretado por Mauro Mendonça, que havia interpretado Chance Wayne na montagem de *Doce pássaro da juventude*; Célia Helena como Stella e Maurício Nabuco interpretou Mitch.

De acordo com nota de Egas Muniz, em sua coluna *Ribalta*, no *Correio Paulistano*, de sete de junho de 1962 a montagem tinha até tinha atingido um número bastante expressivo de espectadores: “segundo estatísticas da equipe da rua Jaceguai, 13.440 pessoas já assistiram ‘Um Bonde Chamado Desejo’ de Tennessee Williams, que hoje, estará em cena pela 64ª vez.” (CORREIO PAULISTANO, 07/06/1962, Ribalta, p. 3). Em uma outra nota, publicada na mesma coluna, em 28 de julho daquele ano, era anunciado o término da temporada “hoje e amanhã, últimos espetáculos do Teatro Oficina com ‘Um bonde chamado desejo’, de Tennessee Williams.” (CORREIO PAULISTANO, 28/07/1962, Ribalta, p. 11)

teatro e Vivien desceu acompanhada de seu protegé, um namorado muito mais moço que ela. [...] Maria representou duas cenas e Ronaldo discursou entregando a placa de prata.” (SEIXAS, 2008, p. 84-86)

⁸⁹ Oliveira (2020) informa que, de acordo com Egas Muniz, a quem já nos referimos algumas vezes “o Teatro Oficina entrou em contato com o consulado dos Estados Unidos a fim de convidar Tennessee Williams para vir ao Brasil assistir a estreia de *Streetcar*. Caso não fosse possível sua presença na première, tudo seria arranjado para o que o autor viesse posteriormente com Vivien Leigh, que já tinha uma excursão agendada para se apresentar no país, com a companhia teatral Old Vic. Todavia, devido à agenda cheia, o dramaturgo americano não veio assistir à montagem de sua peça.” (OLIVEIRA, 2020, p. 101, apud CORREIO PAULISTANO, 29/03/1962, p. 09). No acervo do *Correio Paulistano* localizamos duas outras notas, uma informando que Williams viria ao Brasil em 1957 “TEATRO: Tennessee Williams (“Gata em tento de zinco quente”) virá ao Brasil em maio.” (CORREIO PAULISTANO, 04/01/1957, Tabloide, p. 3) e outra, de dois anos depois, “Tennessee Williams encontra-se no Rio e provavelmente virá à São Paulo.” (CORREIO PAULISTANO, 03/08/1960, São Paulo Social, p. 4)



Figura 17 – Reprodução de foto da montagem de *Um bonde chamado desejo*, Maria Fernanda como Blanche

Fonte: Acervo Flávio Império (2021)

Contaremos com excertos da crítica de Miroel Silveira, publicada no *Correio Paulistano*, de 27 de abril de 1962, para dispor mais detalhes sobre o espetáculo

A direção de Augusto Boal é excelente, levando-se em conta antes de mais nada, as dificuldades que teve em adequar a peça à visão particular do Teatro de Arena e à impossibilidade de encontrar um elenco perfeito. Assim mesmo, o principal foi alcançado: a preservação do espírito e do sentido da obra tennesseniana e a criação de um espetáculo vigoroso forte, que avança poderosamente sobre o espectador e obriga-o não só a interessar-se como também a participar. Flávio Império fez um milagre ao conseguir dar, na área mínima que lhe era oferecida para o cenário, todas as sugestões indispensáveis à ação dramática. Mas a grande alegria que o espetáculo nos traz é a interpretação de Maria Fernanda, uma atriz extraordinária que por circunstâncias várias de sua carreira, ainda não nos pudera oferecer uma imagem total de seu enorme talento e profunda sensibilidade. Agora sua Blanche du Bois se inscreve entre as grandes criações de nossos palcos - como o “Pega-Fogo” de Cacilda ou seu “Anjo de Pedra”, como o “Hamlet” de Sérgio Cardoso ou o “Efraim” de Ziembinski em “Desejo” de O’Neill. Numa interpretação que pela sua riqueza e intensidade alcança o melhor padrão internacional. [...] Mauro Mendonça embora sem dar a Kowalsky nenhum lado mais ameno, simpático e triunfante em sua normalidade primitiva, tem o melhor papel de sua carreira pela sinceridade convincente com que marca a outra linha mestra do personagem - a brutalidade com que encobre o seu infantilismo de reações e de julgamentos, numa atmosfera em que é preciso gritar para ser ouvido (um pouco). Célia Helena e Maurício Nabuco também fazem convincentemente seus papéis, faltando a Célia, talvez marcar um pouco mais a revivescência de velhos ideais aristocráticos trazida pela presença de Blanche. Quanto a Maurício, tem uma cena em que alcança um nível admirável de comunicação poética: aquele em que sobe à cadeira e prende para Blanche a lanterninha sobre a lâmpada. [...] A colaboração dos demais coadjuvantes é bastante boa - Paulo Barreto, Chê Junga Quinzot, Renato Borghi, Elizabeth Kander. Lísia de Araújo e Cecília Rabelo executando-se Ronaldo Daniel, que faz do psiquiatra um velho trêmulo e gagá, quando deve ser apenas um médico com cinquenta anos normais. (CORREIO PAULISTANO, 27/04/1962, 2º caderno, p. 5)

O reconhecimento dado por Silveira à essa montagem a ratifica, ele que havia atuado na renovação teatral brasileira desde os idos dos anos 1940. Desses anos devotados, ao teatro

brasileiro, foi ponte para grandes nomes de nosso teatro, como é o caso de Cacilda Becker⁹⁰, cuja ida para o teatro brasileiro foi mediada por Silveira. Falaremos agora sobre a iniciativa de Becker e Chagas, o TCB, e de como se deu através dele a estreia nacional da última montagem de Williams em nosso recorte, *A noite do iguana*.

⁹⁰ Neste ano de 2021 celebra-se o centésimo ano de Eternidade de Cacilda Becker (1921-2021).

2.8 - O Teatro Cacilda Becker e a montagem de *A noite do iguana*

1958, assim como no caso do Teatro Oficina, foi o ano de fundação do Teatro Cacilda Becker, exatamente dez anos depois da estreia de Cacilda no TBC. O TCB permaneceu nos seus dois primeiros anos de existência no Rio e de 1960 a 1973 a companhia estaria estabelecida em São Paulo⁹¹, prosseguindo suas atividades mesmo após a morte da legendária atriz, em 1969. A companhia adquirira o Teatro Federação, que receberia o nome da companhia

Em 1960, adquire o Teatro Federação, renomeando-o em homenagem à estrela da companhia. Defensor do “teatro pelo teatro”, o grupo enfrentou resistências e acusações de alienação, em um momento em que novos e jovens artistas agitavam perspectivas de politização da arte. Apesar disso, não somente a companhia e Cacilda eram profundamente respeitadas no meio por suas qualidades artísticas, como a atriz veio a conquistar liderança política junto à categoria. Como presidente da União Paulista da Classe Teatral e da Comissão Estadual de Teatro, levou adiante a luta contra a censura, mesmo antes do golpe de 1964. (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA, 2021)⁹²

Segundo nosso levantamento, haviam planos para se lograr a construção efetiva de um teatro, o que não pôde ocorrer.



Figura 18 – Reprodução de anúncio de *A noite do iguana*, na Folha de São Paulo

Fonte: Folha de São Paulo (1964)

⁹¹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399343/teatro-cacilda-becker.>> Acesso em: 26 mai. 2021.

⁹² Disponível em: <[http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/teatro-cacilda-becker/.](http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/teatro-cacilda-becker/)> Acesso em: 26 mai. 2021.

Em Vargas (2013) vemos que até 1964, ou seja, em seis anos de vida, o TCB escolheu montar duas peças de dramaturgos estadunidenses, a que trataremos agora, e *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O’Neill⁹³.

2.8.1 - *A noite do iguana*



Figura 19 – Reprodução de foto da montagem de *A noite do iguana*, no TCB: Cacilda Becker, ao centro, como Hanna; à esquerda, Ferreira Maia, como Nonno; à direita e à frente, Walmor Chagas, como Shannon e atrás Olga Navarro como Maxine.

Fonte: Vargas (2013)

A estreia nacional de *The Night of the Iguana*, que recebeu o título em português de *A noite do iguana*, a partir da tradução de Carlos Lage [o primeiro a traduzir Williams no Brasil] e Ligia Nunes, se deu no TCB, em cinco de março de 1964, sob a direção de Walmor Chagas. Essa *première* da peça no Brasil acontecia quase três anos depois da primeira montagem na Broadway⁹⁴ e precedia a adaptação fílmica, dirigida por John Huston, que estrearia apenas em agosto daquele ano⁹⁵.

⁹³ Cacilda Becker que estava na montagem de *Desejo*, de O’Neill, em 1947, que marcara os amadores paulistas.

⁹⁴ “A peça em três atos foi apresentada no Royal Theater em Nova York no período de 28 de dezembro de 1961 a 29 de setembro de 1962, com 316 apresentações; produzida por Charles Bowden, associado à Violla Rubber, com direção de Frank Corsaro [no elenco] Bette Davis no papel de Maxine Faulk”. (FLANDOLI, 2017, p. 135)

⁹⁵ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0058404/?ref_=fn_al_tt_1> Acesso em: 05 jun. 2021.

Cacilda Becker se não esteve na montagem em *À margem da vida*, de 1948, foi das atrizes daquele momento da renovação do teatro paulistano mais presentes nas montagens paulistanas das peças de Williams: foi Alma em *O Anjo de Pedra*, 1950; Maggie em *Gata e então*, por intermédio de sua própria companhia, provendo uma estreia nacional de Tennessee. Não foi possível localizar nenhuma crítica além da de Prado, publicada originalmente em *O Estado de São Paulo* em 29 de março de 1964, e mais tarde publicada em seu segundo livro de textos críticos, que veio a público naquele mesmo ano turbulento: *Teatro em Progresso: crítica teatral 1955-1964* (PRADO, 2002). Dessa crítica, publicada quase um mês depois da estreia, destacamos

Larry Shannon diz que a sua vida desenvolve-se em dois planos, o real e o fantástico, perguntando a seguir: “E qual dos dois é na verdade o mais real?”. É esta indagação deixada em suspenso, esta dualidade e ambiguidade de planos, que nos parece faltar na direção de resto muito boa de Walmor Chagas. Direção exata, clara, inteiramente satisfatória para a inteligência, para a compreensão do texto, mas um tanto *matter of fact*, sem ser iluminada pela poesia, com o era, por exemplo, a versão de *O Anjo de Pedra*, dirigida por Luciano Salce. (PRADO, 2002, p. 287)

Na crítica falaria ainda do elenco, destacando a atuação de Cacilda Becker, e da cenografia

O único desempenho verdadeiramente translúcido é o de Cacilda Becker. Tennessee Williams, ao desenhar Hannah Jelkes, viu-se às voltas com uma dificuldade típica do naturalismo: como conceber uma personagem inteligente, encarregada de certa forma de aprofundar e esclarecer o sentido do texto, sem lhe dar o caráter sentencioso de quem está ali para destilar a verdade. Cacilda Becker, por sua parte, resolveu o problema com muita habilidade. [...] A excelente interpretação de Walmor Chagas não atinge o mesmo nível de significação humana. Cada réplica sua, cada cena, considerada isoladamente, parece perfeita, realizada com aquela sua simplicidade e simpatia, mas o conjunto não tem igual clarividência psicológica nem igual fora de persuasão humana. [...] Olga Navarro desempenha, no espetáculo, função oposta à de Cacilda Becker, trazendo a peça de volta à realidade comezinha, o que ela faz com graça e desenvoltura. [...] Os outros (Ferreira Maia, excessivamente declamatório mesmo para um declamador profissional de 97 anos de idade), Judith Fellowes (Kleber Macedo)⁹⁶, Charlotte Goodall (Lilian Lemmertz,) servem sobretudo para proporcionar aos três protagonistas os pretextos de que eles necessitam para as suas pungentes confrontações [sobre a cenografia] “bom o cenário de Jean Gillon, explorando com felicidade os materiais tão sugestivos - folhagens, bambus - que a natureza tropical oferece.” (PRADO, 2002, p. 287-288)

Depois de apresentarmos essa organização inédita das peças de Williams, no contexto da renovação do teatro paulistano, adentraremos na recepção das peças longas do dramaturgo, no âmbito de nosso recorte, tendo em vista críticas encontradas em jornais da capital paulista. Antes, porém, discorreremos sobre questões ligadas à formação do dramaturgo, às

⁹⁶ Vê se então que essa personagem feminina foi representada por um ator, algo peculiar considerando que Judith Fellowes é uma das personagens de Tennessee Williams que representam a lesbianidade em sua dramaturgia.

características gerais das peças que apresentaremos, bem como às leituras hegemônicas de sua obra.

**PARTE II - A RECEPÇÃO CRÍTICA DA DRAMATURGIA DE WILLIAMS NO
CONTEXTO DA RENOVAÇÃO DO TEATRO PAULISTANO**

1 – Apontamentos sobre a formação do dramaturgo e aspectos de forma e conteúdo das peças longas do recorte

Neste capítulo, oferecido como um preâmbulo à análise dos textos críticos sobre as peças longas de Williams, no âmbito do recorte proposto, tentaremos demonstrar a relação evidente do dramaturgo no seu contexto de formação com as questões do tempo. Algo que estará refletido nessas peças, bem como apresentaremos os postulados da academia no Brasil, sobre a recepção do autor.

1.1. - A formação do dramaturgo do Mississípi, evidências de sua relação com o social⁹⁷

Como sugerimos, na primeira parte do trabalho, quando *The Glass Menagerie* estreia na Broadway a peça encontrara um caminho aberto, entre outros fatores, pela ação dos grupos nos *Little Theatres*, cuja figura mais emblemática foi O'Neill, que como mencionado por Costa (2001) já nutria na década de 1920 simpatia pelas ideias socialistas, não sendo certamente um caso isolado no âmbito do teatro estadunidense de então: uma onda vermelha já começava a ser sentida e na década seguinte ganhou lastro, a ponto do *White Way* ser inundado sistematicamente pelo drama social estadunidense, claramente pautado em questões políticas.

A década de 1930, no âmbito teatral estadunidense, foi marcada pelo incentivo estatal viabilizado pelo *Federal Theater*, sendo Williams um dos últimos a usufruir de tal, como registra Betti (2017). De acordo com Ilari (2000, p. 55) “segundo a avaliação de John Gassner sobre a década de trinta, os jovens escritores, procurando explicações para a desgraça que observavam, aceitaram a explicação marxista de que o capitalismo estava nas vacas da morte” e que na busca de um horizonte “ouviram prontamente a predição de que uma sociedade melhor surgiria das agonias do presente [...] voltando o olhar para o exterior, tinham uma nova nação

⁹⁷ “Nascido como Thomas Lanier Williams III em Columbus, Mississípi em 1911, Tennessee Williams mudou-se para Clarksdale com sua mãe, irmã e avós em 1917. Seu avô, Walter E. Dakin foi reitor da Igreja Episcopal St. George de Clarksdale até 1932. Depois que o pai de Williams, Cornelius Williams, um caixeiro-viajante, foi promovido a um emprego de escritório em 1918, ele se mudou com sua esposa e filhos para St. Louis. Tanto Tennessee quanto sua irmã Rose voltavam regularmente para Clarksdale para morar e depois visitar seus avós enquanto cresciam.” “*Born as Thomas Lanier Williams III in Columbus, Mississippi in 1911, Tennessee Williams moved to Clarksdale with his mother, sister, and grandparents in 1917. His grandfather, Walter E. Dakin was the rector of Clarksdale's St. George's Episcopal Church until 1932. After Williams' father, Cornelius Williams, a traveling salesman, was promoted to a desk job in 1918, he moved his wife and children to St. Louis. Both Tennessee and his sister Rose returned regularly to Clarksdale to live with and then visit their grandparents as they grew up.*” Disponível em: <<https://deltawilliamsfestival.com/>>. Acesso em: 23 dez. 2021.

a levantar-se na Rússia, e (...) os Sovietes afiguraram-se como a Terra Prometida para vários dos novos dramaturgos.” (ILARI, 2000, p. 55). Registra-se ainda que aquela década teria sido

uma época de reafirmação de certas tendências que já se haviam tomado evidentes nos anos 20, considerados os anos em que se começou, pela primeira vez, a construir um teatro sério no país, sobretudo através da figura de Eugene O'Neill, que foi um marco no teatro norte-americano [...] a grande diferença entre o teatro americano dos anos 20 e aquele dos 30, foi, ainda segundo Clurman, a ênfase, neste último, no pano de fundo social, político e econômico do indivíduo enquanto ser psicológico. Tennessee Williams, inicialmente inserido nesse contexto, deu continuidade a esse teatro, apresentando sua crítica ao materialismo e à deterioração das relações humanas. (ILARI, 2000, p. 71)

Nessa década vemos a estreia na Broadway de *Awake and Sing* [*A vida impressa em dólar*], que como mencionado marcou a profissionalização do Oficina. Flandoli (2017) registra que “nesse cenário de combustão dos anos 30, Odets foi referência para Tennessee e Miller.” (FLANDOLI, 2017, p. 26-27) Se pensarmos apenas na influência de Odets a dramaturgia de Williams já receberia nutrição suficiente de elementos ligados à matéria social do tempo. Algo a ser solidificado pela experiência que o dramaturgo teria com o *The Mummers*, no Missouri.

Thomas Mitchell em seu artigo “*Tennessee Williams and the Mummers of St. Louis: The Birth of a Playwright*” publicado *The Tennessee Williams Annual Review* (MITCHELL, 2009) demonstra como o dramaturgo já tecia contato com a esquerda naquela década

Durante os anos de 1932 a 1937, Williams conviveu com personagens intimamente ligados à política comunista que apoiava a classe trabalhadora abusada de St. Louis. Seu amigo íntimo Clark Mills McBurney (conhecido pelo nome de pluma Clark Mills) era membro da John Reed Society, uma organização de esquerda para indivíduos em idade universitária. [...] Williams, na casa dos vinte anos, viu-se equilibrado entre o relativo conforto do West End de St. Louis e os trabalhadores politizados centralizados perto da orla marítima. [...] Tom trabalhava no depósito entre trabalhadores por hora. Alguns desses trabalhadores da indústria de calçados trabalharam no *Mummers of St. Louis*, um grupo de teatro amador que se apresentava no *Wednesday Club Auditorium*. (MITCHELL, 2009, tradução nossa)⁹⁸

⁹⁸ *During the years from 1932 to 1937 Williams rubbed elbows with characters who were closely connected to the communist politics that supported the abused working class of St. Louis. His close friend Clark Mills McBurney (who went by the nom de plume Clark Mills) was a member of the John Reed Society, a leftist organization for college-aged individuals. Mills worked on a midwestern proletarian literary magazine, The Anvil, with Jack Conroy and Wally Wharton. [...] Williams, in his twenties, found himself poised between the relative comfort of the St. Louis West End and the politicized laborers centered nearer the waterfront. [...] Tom worked in the warehouse among hourly laborers. Some of these shoe workers took roles in the Mummers of St. Louis, an amateur theatre group that performed at the Wednesday Club Auditorium.”*

Segundo Flores (2013), Williams teve duas peças montadas por esse grupo, sendo a primeira montada em 1936 e a outra no seguinte⁹⁹. Flores (2013) fala dessas montagens e ilustra como Williams já incorporava a matéria social em suas peças

William Holland, diretor do *The Mummers* [...] convidou Williams a escrever uma peça em um ato que fosse contra a militarização [ele] aceitou a proposta e escreveu *Headlines (Manchetes)*, peça com quatro cenas curtas nas quais as personagens se manifestavam contra a guerra usando manchetes e declarações. [...]. Essa foi a primeira colaboração entre o autor e o diretor, que se repetiria outras vezes, inclusive nesse mesmo ano, quando Williams escreveu *Candles to the Sun (Velas ao sol)* [...] a peça se passa em um campo de mineração de carvão no Alabama e narra a história de três gerações de mineradores que se veem envolvidos em uma grave crise econômica e devem decidir se vão ou não entrar em uma greve. (FLORES, 2013, p. 257)

Nas duas peças, mostras do diálogo do dramaturgo com o *Zeitgeist*. Mitchell (2009) dirá que

a justaposição de um grupo de teatro da classe trabalhadora atuando no colo da sociedade burguesa forneceu a centelha que acendeu a criatividade inicial de Williams, e essa tensão marca muito do trabalho nascente de Williams. Suas primeiras peças politicamente carregadas irritaram os valores conservadores da classe média estadunidense. E mesmo que o conteúdo político aberto tenha se tornado menos pronunciado em seus sucessos populares posteriores, seu trabalho continuou a apresentar uma crítica externa à complacente classe dominante. (MITCHELL, 2009, tradução nossa)¹⁰⁰

Evidenciada essa relação com o *The Mummers* falemos, brevemente, sobre influências que recebeu durante seu período como aluno da Universidade de Iowa, em que estudou *playwriting*.

Thomas Keith, em seu capítulo “*Tennessee Williams: Experimentation and the ‘Great American Play’*” do livro *Modern American Drama: Playwriting in the 1940s – Voices, Documents* (LONDRÉ, 2018) registra que Williams, como universitário, olhou “além da história tradicional do teatro para o teatro americano contemporâneo: o trabalho experimental de [O’Neill e Rice], as peças poéticas de Maxwell Anderson e os sucessos comerciais de Thornton Wilder e [Saroyan].” (KEITH; 2018, p. 155, apud LONDRÉ; 2018, tradução nossa)¹⁰¹, bem como “documentos escolares desse período dão pistas sobre seu conhecimento do teatro, bem como suas influências: [*Cândida, de Bernard Shaw*], *Some Representative Plays*

⁹⁹ Conforme Flores (2013) “durante o curso de jornalismo, ele escreve sua primeira peça, *Beauty is the word (Beleza é a palavra)* [...] Em 1935 [...] escreve outra peça em um ato, *Cairo! Shanghai! Bombay! (Cairo! Xangai! Bombaim!)* [a primeira dele a ser encenada].” (FLORES, 2013, p. 14)

¹⁰⁰ “*The juxtaposition of a working-class theatre group performing in the lap of bourgeois society provided the spark that ignited Williams’s early creativity, and this tension marks much of Williams’s nascent work. His early politically charged plays chafed at middle-class and middle-American conservative values. And even though the overt political content became less pronounced in his later popular successes, his work continued to present an outsider’s critique of the complacent ruling class.*”

¹⁰¹ “*There Williams looked beyond traditional theatre history to contemporary American theatre: experimental work by Eugene O’Neill and Elmer Rice, the poetic plays of Maxwell Anderson and commercial successes by Thornton Wilder and William Saroyan.*”

of O'Neill' e Discussion of his Art' and 'Birth of Art (Anton Chekhov and the New Theatre)'." (KEITH; 2018, p. 155 e BAK; 2009, p. ix apud LONDRÉ; 2018, tradução nossa).¹⁰²

Seguimos agora para o momento em que o dramaturgo começa a vivenciar *in loco* a reverberação da cena teatral novaiorquina dos anos 1930. Flores (2013) ilustra que

tendo visto algumas de suas peças encenadas e nutrindo o desejo de se tomar um escritor profissional, em 1939, Williams participa de um concurso organizado pelo Group Theatre e ganha um prêmio especial pelo conjunto de peças intitulado American blues [...]. 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. [...] 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. (FLORES, 2013, p. 17)

Como afirmado por Flores (2013) têm-se com a publicação de *American Blues*, que contém *The Long Goodbye* [O longo adeus, 1940], uma das peças das quais tratamos, como o início da carreira de Williams como dramaturgo profissional e *Hello from Bertha*, de 1941. Segundo Flores (2013) essas peças de Williams “representam o período da Depressão com personagens da classe trabalhadora [tendo sido] escritas no período de 1940 a 1943 (fora do período central da crise econômica, portanto)” (FLORES, 2013, p. 226). Flores (2013) registra ainda que na primeira peça “um jovem de 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 Writer’s Project é, sem dúvida, uma figuração da Depressão Econômica [quanto à segunda, ele comenta que a personagem Bertha] sobrevive de um trabalho degradante.” (FLORES, 2013, p. 226)

Na esteira das peças de Williams que tratam diretamente da Depressão teremos a que marcou a estreia de Williams no teatro paulistano, *The Glass Menagerie*, considerada como finalizada em 1945: tributária, inclusive, de algumas peças em um ato.

¹⁰² “School papers from this period give clues to his knowledge of theatre as well as his influences: ‘Shaw’s *Candida*’, ‘Some Representative Plays of O’Neill and a Discussion of his Art’ and ‘Birth of Art (Anton Chekhov and the New Theatre)’.”

1.2 – Questões gerais da obra, a matéria social no conteúdo e especificidades formais

Como indicado em suas primeiras peças, Williams demonstra uma opção evidente de embeber o conteúdo de suas peças com as questões do tempo. Essa matéria social é figurada nas peças de nosso recorte, contudo, de modo mais sutil, pela forma lírica empregada, menos evidente, mas não invisível como quer fazer pensar a tônica dominante sobre a obra de Williams. Falaremos de índices, no conteúdo e também na forma, visto a forte experimentação estilística engendrada por Williams, antes aspectos gerais sobre a dramaturgia tennesiniana.

A produção dramaturgica de Williams é extensa, vai de meados dos anos 1930 até 1983, ano de seu falecimento: com bastante frequência surgem peças inéditas, sobretudo em um ato, a partir do levantamento de pesquisadores nos espólios de Williams, trazidas à luz nos festivais organizados em torno do dramaturgo, bem como pelo *Tennessee Williams Annual Review*¹⁰³: o anuário não se limita à produção dramaturgica, visto Williams ter sido prolífico também como escritor, com inúmeros poemas e contos, que inclusive são material constitutivo de suas peças.

Essa produção extensa, de mais de cinquenta anos, é dividida pelos pesquisadores em fases. Vamos nos ater à uma classificação didática delas, em três fases, seguindo Toledo (2019): *early plays*, escritas entre 1930 e 1944, chamada em sua tese de *primeira fase*¹⁰⁴; a seguinte, *major plays*, será chamada por ele de “peças famosas, mais celebradas ou ainda da segunda fase do autor” (TOLEDO, 2019, p. 20), perpassando todo nosso recorte, indo de *The Glass Menagerie*, em 1945, até *The Night of the Iguana*, em 1961; e as *late plays*, objeto de pesquisa de (Toledo, 2019) em que Williams se permite sobremaneira à experimentação¹⁰⁵.

Identificaremos as peças de nosso recorte, então, como da *segunda fase*, uma vez que nos interessa mais o registro cronológico da escritura delas, que nos ajudará a refletir sobre sua matéria social e para ecoarmos Toledo (2019) quando sugere que identificar essa fase como de grandes peças ou principais reverberaria a tendência hegemônica de falta de interesse na obra de Williams como um todo, em detrimento do *status* de cânone, obtido pelo grande êxito na Broadway. Toledo (2019) nos traz mais informações sobre essa segunda fase

¹⁰³ Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/>>. Acesso em: 29 mai. 2021.

¹⁰⁴ Segundo Toledo (2019; p. 17 apud HALE; 1997, p. 11-27) “a principal característica desta coleção é o seu pareamento com o momento social, político e histórico. A principal influência de Williams neste primeiro período foi o grupo amador *The Mummies* [...] sendo o diretor do grupo uma espécie de mentor para ele.

¹⁰⁵ Ver Toledo (2019).

Como conjunto literário, são consideradas por muitos pesquisadores como o cânone de Williams, composto pelas obras mais celebradas, embora tenha sido sua fase menos produtiva em termos quantitativos. Porém foram pareadas com a indústria cultural e exploradas como produtos do *mainstream*, levando-as ao sucesso na Broadway e a prestigiadas adaptações em Hollywood. Isso contribuiu para sua fama ao redor do planeta, bem como sua glamourização [...] a peça que iniciou essa fase foi *The Glass Menagerie* [de 1944 e a que encerrou] *The Night of the Iguana*, último grande sucesso neste circuito.” (TOLEDO, 2019, p. 31)

As peças de nosso recorte foram finalizadas segundo Toledo (2019) respectivamente em: 1944, *The Glass Menagerie*; 1947, *A Streetcar Named Desire*; 1948, *Summer and Smoke*; 1950, *The Rose Tattoo*; 1952, *Sweet Bird of Youth*; 1955, *Cat on a Hot Tin Roof* e, em 1959, *The Night of the Iguana*. As peças dessa fase atravessam um percurso histórico que perpassa três décadas: começando em um período em que os EUA têm um *boom* econômico e ratificam sua posição hegemônica. Sendo então a projeção nacional da dramaturgia de Williams, lograda pelos sucessos na Broadway, e logo após também por Hollywood, replicada em escala global, juntamente com a difusão internacional de outros frutos da produção cultural estadunidense.

Nas peças longas da segunda fase, contidas em nosso recorte, os materiais ligados aos contextos sócio-histórico, econômico e políticos podem ser localizados com facilidade desde que haja a escolha dos envolvidos com a produção e a interpretação dessas montagens em reconhecê-los. Flandoli (2017) já nos apontava esse caminho para esse reconhecimento que propomos, ao afirmar que

não obstante, na arte dramática de Tennessee Williams, faz-se presente a desagregação das condições da vida material e da integridade psíquica de pessoas marginalizadas dentro da sociedade capitalista, e afluente, mas estes processos são figurados sob prismas fortemente simbólicos, na maioria das vezes, o que, aliás, acabou legitimando leituras em nada atentas às questões sócio-econômicas latentes. As desigualdades sociais são demonstradas através da decadência, dos explorados pelo sistema vigente e de personagens à margem do mundo capitalista preconizado por aspirações comuns ao pré-concebido sonho americano, cujas imagens levam a crer que qualquer indivíduo possa “vencer na vida” [*self-made man*] seguindo critérios de marketing do materialismo capitalista. (FLANDOLI, 2017, p. 31)

O que havíamos exposto sobre *The Glass Menagerie*, mais cedo, segue essa trilha. Partindo desse pressuposto, trataremos, em linhas gerais, sobre índices que nos ajudam a reconhecer o material social através dessa e outras peças longas do recorte, antes que falemos de questões hegemônicas de interpretação da obra de Williams e possamos partir para a análise das críticas, dentro dessa perspectiva que apresentamos. A seguir, um quadro que elaboramos para ilustrar aspectos gerais da estrutura das peças.

Tabela 4 - Informações gerais sobre a estrutura e composição das peças longas do recorte

| Título | Divisão da peça | Cena | Tempo | Personagens como no original |
|---------------------------------|---|---|--|---|
| <i>The Glass Menagerie</i> | Duas partes | Um beco em St. Louis | Tempo presente e passado | Amanda Wingfield (the mother), Laura Wingfield (her daughter), Tom Wingfield (her son) e Jim O'Connor (the gentleman caller) |
| <i>A Streetcar Named Desire</i> | 11 cenas, sem divisão em partes ou atos | Nova Orleans | Primavera, verão e início do outono | Negro Woman, Eunice Hubbell, Stanley Kowalski, Steve Hubbell, Mitchell (Mitch), Mexican Woman, Blanche DuBois, Pablo Gonzales, A Young Collector Nurse and Doctor |
| <i>Summer and Smoke</i> | Duas partes, um prólogo e 12 cenas | Integralmente em Glorious Hill, Mississípi | Virada do século (XIX) até 1916 | Alma as a child, John as a child, Rev. Winemiller, her father, Mrs. Winemiller, her mother, Alma Winemiller, John Buchanan, Jr., Rosa Gonzales, Papa Gonzales, her father, Nellie Ewell, Mrs. Bassett, Roger Doremus, Mr. Kramer, Rosemary, Vernon e Dusty |
| <i>The Rose Tattoo</i> | Três atos, primeiro com seis cenas, o segundo com uma e o terceiro com três | Um vilarejo na Costa do Golfo, entre Nova Orleans e Mobile | Não informado pelo autor | Salvatore, Vivi, Bruno, Assunta, Rosa Delle Rose, Serafina Delle Rose, Estelle Hohengarten, The Strega, Giuseppina, Peppina, Violetta, Mariella, Teresa, Father De Leo, A Doctor, Miss Yorke, Flora, Bessie, Jack Hunter, The Salesman, Alvaro Mangiacavallo, A Man e Another Man |
| <i>Cat on a Hot Tin Roof</i> | Três atos ¹⁰⁶ , não há divisão em cenas | A plantation dos Pollitt em Mississípi | Uma noite de verão | Margaret, Brick, Mae, sometimes called Sister Woman, Big Mama, Dixie, a little girl; Big Daddy, Reverend Tooker, Gooper, sometimes called Brother Man, Doctor Baugh, pronounced "Baw", Lacey, a Negro servant, Sookey, another; Another little girl and two small boys |
| <i>Sweet Bird of Youth</i> | Três atos | Gulf Coast, St. Cloud | Moderno, um Domingo de Páscoa, do final da manhã ao fim da noite | Chance Wayne, The Princess Kosmonopolis, Fly, Maid, George Scudder, Hatcher, Boss Finley, Rip Torn, Aunt Nonnie, Heavenly Finley, Charles, Stuff, Miss Lucy, The Heckler, Violet, Edna, Scotty, Bud, Men in Bar e Page |
| <i>The Night of the Iguana</i> | Três atos, sem divisão de cenas | No Hotel Costa Verde, em Puerto Barrio, costa oeste do México | Verão de 1940 | Pancho, Maxine Falk, Pedro, The Reverend T. Lawrence Shannon, Wolfgang, Hilda, Herr Fahrenkopf, Frau Fahrenkopf, Hank, Miss Judith Fellowes, Hannah Jelkes, Charlotte Goodall, Nonno (Jonathan Coffin), Jake Latta |

Fonte: WILLIAMS (1963); WILLIAMS (1975); WILLIAMS (1979); WILLIAMS (1980); WILLIAMS (2000a); WILLIAMS (2000b).

¹⁰⁶ Segundo Betti (2015a, p. 176) "a peça tinha originalmente dois atos, e Kazan sugeriu a Tennessee que escrevesse um terceiro, que assim o fez, mas o desfecho que deu ao diálogo final entre Brick e Maggie desagradou o diretor, que lhe sugeriu outra solução. A sugestão foi acatada por Tennessee e adotada na [...] Broadway."

A partir do quadro acima parece mais facilitada a verificação de pontos de contato entre essas peças do recorte. Dessas sete peças longas seis estão localizadas pelo dramaturgo no sul dos EUA: *The Glass Menagerie*, in St. Louis [Missouri]¹⁰⁷; *A Streetcar Named Desire*, em Nova Orleans [Louisiana] e *The Rose Tattoo*, nos arredores, mais precisamente no caminho para Mobile [Alabama]; *Sweet Bird of Youth* em St. Cloud [nomeado como um povoado ou cidade pequena], *Summer and Smoke* in Glorious Hill [um epíteto para a cidade de Clarksdale], bem como *Cat on a Hot Tin Roof*, em uma plantation, as três no Mississípi. A única que sairia desse contexto sulista seria *The Night of the Iguana*, cuja ação se dá na Costa Verde Hotel de Puerto Barrio, na costa oeste mexicana. Se pensarmos nas memórias de Amanda Wingfield e de Blanche DuBois, ligadas às *plantations* do sul, podemos ligá-las diretamente às outras peças, com exceção de *The Night of the Iguana*, dentro do que é convencionado como *Delta Plays*¹⁰⁸.

Em relação ao tempo: *The Glass Menagerie*, anos 1930; *A Streetcar Named Desire*, anos 1940, no imediato pós-guerra; *Summer and Smoke*, entre o fim do século XIX [o prólogo com Alma e John ainda crianças] e o ano de 1916, em plena Primeira Guerra Mundial; *The Rose Tattoo* considerando o ano de sua finalização infere-se que a ação se dê entre a segunda metade dos anos 1940 e a primeira dos anos 1950; *Sweet Bird of Youth*, descrito na peça como no tempo moderno, considerando sua finalização inferimos se tratar da primeira metade da década de 1950; *Cat on a Hot Tin Roof*, considerando o ano de finalização e o índice da TV¹⁰⁹, por exemplo, que também aparece em *The Rose Tattoo*, provavelmente os anos 1950; *The Night of the Iguana*, de 1959, a exemplo de *Summer and Smoke* se passa no meio de um conflito, a Segunda Guerra Mundial, há personagens que ligam a ação diretamente ao evento: Herr Fahrenkkopf e Frau Fahrenkkopf, nazistas alemães hospedados no hotel em que a ação se passa.

¹⁰⁷ Parece importante registrar que no âmbito governamental o estado do Missouri faz parte da região centro-oeste do EUA [Midwest] mas é largamente identificado como um estado sulista: "O Missouri é tipicamente classificado como estado do meio-oeste e do sul. A região foi dividida nas questões da União e dos Confederados durante a Guerra Civil. Uma pequena região do estado é chamada de *Little Dixie* devido ao influxo de sulistas que se estabeleceram lá." "Missouri typically is categorized as both a Midwestern and a southern state. The region was split on Union and Confederate issues during the Civil War. A small region of the state is called Little Dixie for the influx of southerners that settled there." Disponível em: <<http://officialcitiesites.org/us/states/missouri/>> Acesso em: 09 jul. 2021.

¹⁰⁸ Essas peças tratam de uma área específica da porção sul dos EUA, uma região delimitada pelo delta entre os rios Mississípi e Yazoo. Conforme conversa no Zoom, com o Prof. Thomas Keith (em outubro de 2020), essa área, sobretudo ao pensarmos em Clarksdale, que serve de inspiração para Glorius Hill, trata-se de uma área cuja economia é baseada no algodão, as *plantations* referidas em *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* e *Cat on a Hot Tin Roof*, e cuja elite é formada de emergentes, oriundos do norte do país, que desenvolveram uma estrutura dinâmica de colheita e distribuição do insumo. Essa elite enriqueceu rapidamente ao ponto de Clarksdale receber o epíteto de Nova Iorque do Delta.

¹⁰⁹ A personagem Big Mama, no início do segundo ato, reclama ao filho Brick que hava ligado o aparelho de TV: "BIG MAMA: Eu não suporto TV, o rádio já era ruim o bastante, mas a TV superou isso" (WILLIAMS, 2000a, p. 916) [*BIG MAMA: I can't stand TV, radio was bad enough but TV has gone it better*"]

Falaremos agora sobre alguns aspectos, no âmbito da figuração de matéria social, em *The Glass Menagerie*, trabalho que trata de uma família oprimida pelo sistema capitalista.

Quando *The Glass Menagerie*, por ser a primeira peça de Williams na Broadway, torna-se um parâmetro de forma e conteúdo para a obra de Williams [parâmetro esse estabelecido pelo deus mercado] vê-se a peça como um drama inspirado na própria família de Williams: Tom, tendo o mesmo o apelido dado ao dramaturgo por sua família o representaria e Laura seria a representação de sua irmã, Rose. Não nos parece que falte verdade a essas associações da crítica, mas, como trataremos em breve, essa visão biográfica dessa e de outras peças de Williams é um dos fatores que limitam a reflexão sobre a matéria social em sua obra dramaturgica.

Se escolhemos nos ater não nas leituras que relacionam *The Glass Menagerie* com a família de Williams, mas com o contexto no qual Williams optou por inserir os Wingfield, já se pode ver a peça através de um ângulo que permite vislumbrar a relação entre aqueles indivíduos e o sistema a qual pertencem. O dramaturgo define como *cena* “um beco em Saint Louis”¹¹⁰ (WILLIAMS, 2000a, p. 394, tradução nossa), já situando então a classe social da família que é representada. A rubrica inicial é categórica

O apartamento dos Wingfield fica na parte de trás do edifício, um daqueles vastos conglomerados semelhantes a colmeias de unidades de vida celulares que florescem como crescimentos verrucosos em centros urbanos superlotados de população de classe média baixa e são sintomáticos do impulso desta maior e fundamentalmente seção escravizada da sociedade americana para evitar a fluidez e a diferenciação e para existir e funcionar como uma massa interfundida de automatismo. (WILLIAMS, 2000a, p. 399, tradução nossa)¹¹¹

Como se pode ver o estrato social a qual pertencem os Wingfield é identificado no texto como classe média baixa, ficam evidentes também as condições em que vivem, que vão contra a diferenciação, ou, ao nosso ver, a realização como indivíduos dentro da sociedade estadunidense, chegando o autor inclusive a utilizar o termo *escravizado* para tratar a condição que opera sobre esses personagens e/ou sobre aquela seção da sociedade daquele país.

¹¹⁰ “An alley in St. Louis”

¹¹¹ “The Wingfield apartment is in the rear of the building, one of those vast hive-like conglomerations of cellular living-units that flower as warty growths in overcrowded urban centers of lower middle-class population and are symptomatic of the impulse of this largest and fundamentally enslaved section of American society to avoid fluidity and differentiation and to exist and function as one interfused mass of automatism.”

A família é composta de quatro integrantes, todos trabalhadores, com exceção de Laura. Amanda, a mãe, que como Blanche ecoa um passado ligado a uma elite sulista, vende assinaturas de uma revista para compor a renda familiar; Tom é operário de uma fábrica de calçados e seu pai, apenas mencionado, é apresentado na narração de Tom como um indivíduo ligado às forças de trabalho: “era um telefonista que se apaixonava por longas distâncias; ele desistiu de seu emprego na companhia telefônica...”¹¹² (WILLIAMS, 2000a, p. 401, tradução nossa).

Dentro desse âmbito familiar vemos Amanda depositar as fichas em Laura, que poderia ascender socialmente, elevando o padrão de vida da família através do casamento. Diferentemente dos 17 pretendentes que Amanda rememora ter recebido durante a juventude, ligados às *plantations* sulistas, Laura receberia apenas um: trata-se de Jim, outro trabalhador, companheiro de Tom na fábrica, em um grau maior naquela hierarquia. Amanda quando é informada por Tom que Jim irá fazer uma visita à família pergunta inclusive sobre o salário desse outro personagem:

TOM: (Submetendo-se severamente ao pincel e ao interrogatório) A posição deste jovem é a de encarregado dos envios, mãe.
 AMANDA: Parece-me um trabalho bastante responsável, o tipo de trabalho que você teria se tivesse mais roupa. Qual é o seu salário? Você tem alguma ideia?
 TOM: Eu julgaria que cerca de oitenta e cinco dólares por mês.
 AMANDA: Bem - não principesco, mas -
 TOM: Vinte a mais do que eu.
 AMANDA: Sim, eu sei bem! Mas para um homem de família, oitenta e cinco dólares por mês não são muito mais do necessário para sobreviver...”
 (WILLIAMS, 2000a, p. 428, tradução nossa)¹¹³

Além de ficar evidente no texto da peça a classe social a que pertencem e, partir disso, identificarmos como a questão econômica em que estão postos os afligem também se evidencia a alienação desses personagens não apenas no mundo do trabalho, mas também da possibilidade de contemplarem as promessas inerentes ao *American Dream*.

¹¹² “He was a telephone man who fell in love with long distances; he gave up his job with the telephone company...”

¹¹³ “TOM: (Submitting grimly to the brush and the interrogation) This young man’s position is that of a shipping clerk, Mother.

AMANDA: Sounds to me like a fairly responsible job, the sort of a job you would be in if you just had more get-up. What is his salary? Have you any idea?

TOM: I would judge it to be approximately eighty-five dollars a month.

AMANDA: Well – not princely, but –

TOM: Twenty more than I make.

AMANDA: Yes, how well I know! But for a family man, eighty-five dollars a month is not much more than you can just get by on...”

Se a *cena* é estabelecida num beco em Saint Louis, o *tempo* do drama é no “presente e no passado” (WILLIAMS, 2000, p. 394, tradução nossa)¹¹⁴: o momento presente poderia ser concebido, sugerimos, como o próprio de elaboração e finalização da peça os idos dos anos 1940, em que estaria Tom, recobrando as memórias de um passado quase imediato, denunciado pela fala inicial desse personagem

Para começar, eu volto no tempo. Eu revento para aquele período curioso, os anos trinta, quando a enorme classe média da América estava matriculando-se em uma escola para cegos [...] com os dedos pressionados à força no ardente alfabeto Braille de uma economia em dissolução. (WILLIAMS, 2000a, p. 400, tradução nossa)¹¹⁵

Mas também um outro mais remoto, o de Amanda. Para Flores (2013, p. 279) os três personagens centrais da peça são

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. (FLORES, 2013, p. 279)

Se pensarmos, por exemplo, no escapismo de Tom, representado por sua ida frequente ao cinema, vislumbramos um aspecto da alienação a que o personagem está condicionado, o da repressão sexual, índice da inconformidade do personagem com o sistema sócio-histórico vigente. Esse índice aparece no texto de modo apenas sugerido visto ser inviável outra representação no tempo visto a intensa censura sobre a produção cultural. Arnaut (2017) registra que para Williams “expor personagens gays em cena é ‘irrepresentável em seu tempo’” (ARNAUT; 2017, p. 50 apud BETTI; 2007, p. 152) e que essa representação na obra se daria de modo metafórico e alegórico, como no caso de Tom e a ida frequente ao cinema, e o extenso uso dessa alegoria pela obra como um todo. Veremos isso em *A Streetcar Named Desire*, ser um dos temas centrais de *Cat on a Hot Tin Roof* e, dentro de nosso recorte, também em *Iguana*. Para Arnaut (2017) “O extenso uso de alegorias no texto de Williams denota a necessidade de se falar sobre o tema, não só por se tratar das relações humanas, mas de denunciar e mostrar as consequências da opressão e manipulação da sociedade desprovida de igualdade.” (ARNAUT, 2017, p. 50)

The Glass Menagerie, a partir da narração de Tom, vem ao espectador como um *newsreel*¹¹⁶, que contempla a esfera privada, representada pelo apartamento dos Wingfield e a

¹¹⁴ “Now and the Past”

¹¹⁵ “To begin with, I turn back in time. I reverse it to that quaint period, the thirties, when the huge middle class of America was matriculating in a school for the blind [...] having their fingers pressed forcibly down on the fiery Braille alphabet of a dissolving economy.”

¹¹⁶ *Newsreel* ou Cinejornal, filme documental de curta duração, que exibia as notícias locais e internacionais antes do filme nas salas de cinema estadunidense, na primeira metade do XX, a exemplo do que fazem hoje os telejornais.

pública. Tom logo no início evoca o que chamará de contexto social da peça: “Na Espanha houve uma revolução. Aqui havia apenas gritos e confusão. Na Espanha havia Guernica. Aqui havia distúrbios de trabalho, às vezes bem violentos [...] esse é o pano de fundo social da peça” (WILLIAMS, 2000a, p. 400, tradução nossa)¹¹⁷ Através dessas projeções da memória temos também o ponto de vista de alguém como Blanche, veio de fora do contexto em que a ação se concentra: Jim, segundo Tom, seria “um emissário de um mundo de realidade do qual nós estávamos de algum modo apartados.” (WILLIAMS, 2000a, p. 401, tradução nossa)¹¹⁸, inclusive provendo aos Wingfield uma perspectiva de futuro, seja no âmbito da esperança de Amanda, que ele se case com Laura, seja no que pode vir a ser os Estados Unidos nos anos do porvir, tomemos como exemplo um trecho desse diálogo entre Jim e Laura:

JIM: Acho que vou ceder, com sua permissão [...] Pense na fortuna do cara que inventou o primeiro chiclete. Incrível, hein? O Wrigley Building é um dos pontos turísticos de Chicago. - Eu vi no verão retrasado, quando fui até a *Century of Progress*. Você foi na *Century of Progress*?

LAURA: Não, não fui.

JIM: Bem, foi uma exposição maravilhosa. O que mais me impressionou foi o Hall da Ciência. Dá uma ideia de como será o futuro em nosso país, ainda mais maravilhoso do que o tempo presente...” (WILLIAMS, 2000a, p. 448, tradução nossa)¹¹⁹

Jim então projeta possibilidades de ascensão e de conformidade com os preceitos do *American Dream*, provendo um contraponto com os outros personagens da peça, um proletário que tem uma situação um pouco mais remediada e já um noivado, em contraste com Amanda sem o paradeiro do esposo, Tom e suas idas prolongadas ao cinema que apontam sua homossexualidade, e Laura, tendo sua deficiência física como representante de um impedimento de seu progresso naquele contexto. Toledo (2017) resume essa peça, a exemplo da consideração de Flores (2013), como um “testamento sobre a Grande Depressão. Usa o lirismo sobreposto à ideologia, retratando párias com toques sutis de crítica social”. (TOLEDO, 2017, p. 29)

Como dito na primeira fala de Tom, dirigida ao espectador e oferecendo uma quebra da quarta parede, utilizada na epígrafe deste trabalho: “eu ofereço a vocês a verdade com o disfarce

¹¹⁷ “In Spain there was revolution. Here there was only shouting and confusion. In Spain there was Guernica. Here there were disturbances of labor, sometimes pretty violent [...] this is the social background of the play”

¹¹⁸ “An emissary from a world of reality that were somehow set apart from.”

¹¹⁹ “JIM: I think I will indulge, with your permission [...] Think of the fortune made by the guy that invented the first piece of chewing gum. Amazing, huh? The Wrigley Building is one of the sights of Chicago. – I saw it summer before last when I went up to the *Century of Progress*¹¹⁹. Did you take in the *Century of Progress*?”

LAURA: No, I didn't.

JIM: Well, it was quite a wonderful exposition. What impressed me most was the Hall of Science. Gives you an idea of what the future will be in America, even more wonderful than the present time is...”

agradável da ilusão”¹²⁰ (WILLIAMS, 2000a, p. 400, tradução nossa). Vamos agora, panoramicamente, para não tardarmos na análise das críticas de nosso levantamento, elencar índices da matéria social em *A Streetcar Named Desire*. Tomaremos essas duas peças como mostras dessa matéria em Williams e quanto a matéria das outras será feita à medida que analisarmos as críticas das montagens do teatro paulistano.

Em *A Streetcar Named Desire*, o *locus* central é uma habitação em que vivem algumas famílias proletárias, num bairro de proletários, em que está inserida a residência de Stella e Stanley Kowalski. Stella é visitada pela irmã Blanche, ambas a exemplo de Amanda Wingfield, oriundas de uma elite ligada à plantação de algodão e matricialmente ligadas ao regime escravocrata do sul. Blanche após perder a propriedade de *Belle Reve* também soma na massa de trabalhadores, lecionando numa cidade próxima, Laurel. Ao entrar em contato com o contexto em que a irmã Stella se insere a partir do casamento com Stanley não deixa de demonstrar a permanência ainda robusta de um elo com o seu lugar e classe de origem. Logo nos primeiros diálogos entre ambas vemos o contraste entre o mundo pregresso e o presente:

BLANCHE: [...] Stella, você tem uma criada, não tem?
 STELLA: Não. Com apenas dois cômodos é –
 BLANCHE: O quê? *Dois* cômodos, você disse?
 (WILLIAMS, 2000a, p. 476, tradução nossa)¹²¹

Na segunda cena vemos por uma fala de Blanche que eram efetivamente proprietárias de uma *plantation*

BLANCHE: [...] Existem milhares de documentos, que remontam a centenas de anos, afetando Belle Reve enquanto, pedaço por pedaço, nosso pai, avós, tios e irmãos imprevidentes trocaram nossa terra por suas fornicções épicas - para colocá-lo claramente [...] a palavra de quatro letras nos privou de nossa plantação”.
 (WILLIAMS, 2000, p. 490-491, tradução nossa)¹²²

Dela pode-se extrair índices que representam questões de gênero, sob a ótica da divisão sexual do trabalho no sistema capitalista. Como destacamos um pouco antes apenas os personagens masculinos trabalham nas indústrias daquele contexto, Stella e Eunice, por exemplo, são

¹²⁰ “I give you truth in the pleasant disguise of illusion”

¹²¹ “BLANCHE: [...] Stella, you have a maid, don’t you?”

STELLA: No. With only two rooms it’s –

BLANCHE: What? Two rooms, did you say?”

¹²² “BLANCHE: [...] There are thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications – to put it plainly [...] the four-letter word deprived us of our plantation.”

colocadas, para atender o sistema vigente, no papel social de esposa, inclusive, no primeiro caso, provendo um filho à Stanley, que garante o funcionamento da roda do capital; Blanche, apesar de já ser uma mulher emancipada, ligada à classe trabalhadora é, naquele contexto, subordinada à figura de Stanley e à de Mitch, como vetores de adequação da mulher ao sistema capitalista e patriarcal. Vê-se também pela fala de Blanche, que destacamos, o fato da propriedade que lhes pertenciam ter historicamente estado nas mãos de homens, trocada por eles através das fofocas épicas.

A questão econômica se faz presente e materializada no texto, a partir das quantias que são enunciadas por Blanche quando trata da perda de Belle Reve, na cena quatro, por exemplo:

BLANCHE: [...] E agora você senta aí me dizendo com os olhos que eu deixei o lugar ir! Como diabos você acha que toda aquela doença e morte foram pagas? A morte custa caro, Srta. Stella! [...] Qual deles nos deixou uma fortuna? Qual deles deixou um centavo de seguro mesmo? Apenas a pobre Jessie - cem para pagar o caixão. Isso foi tudo, Stella! E eu com meu salário miserável na escola. Sim, acuse-me! (WILLIAMS, 2000a, p. 479-480, tradução nossa)¹²³

No âmbito do passado de Stella está também o eco da morte de seu marido Allan, o qual descobriu ser homossexual¹²⁴:

BLANCHE: Havia algo diferente no menino, um nervosismo, uma suavidade e ternura que não eram como os de um homem, embora ele não fosse nem um pouco afeminado, ainda assim, essa coisa estava lá... Ele veio até mim pedindo ajuda. Eu não entendia isso. Eu não descobri nada até depois do nosso casamento [...] então eu descobri. Da pior maneira possível. Ao entrar repentinamente em uma sala que pensei estar vazia - que não estava vazia, mas tinha duas pessoas ... o menino com quem me casei e um homem mais velho que era seu amigo há anos ... (WILLIAMS, 2000a, p. 527, tradução nossa)¹²⁵

O suicídio que o personagem comete no Moon Lake Casino [propriedade da família Gonzalez, de imigrantes mexicanos, em *Summer and Smoke*] reverbera durante toda a ação através da *varsouviana*, a polca que tocava no momento em que ocorreu o incidente.

¹²³ “BLANCHE: [...] *And now you sit there telling me with your eyes that I let the place go! How in hell do you think all that sickness and dying was paid for? Death is expensive, Miss Stella! [...] Which of them left us a fortune? Which of them left a cent of insurance even? Only poor Jessie—one hundred to pay for her coffin. That was all, Stella! And I with my pitiful salary at the school. Yes, accuse me!*”

¹²⁴ Esse personagem liga a peça com outras peças longas do recorte, em que a homossexualidade masculina é sugerida: pensemos em Tom [*The Glass Menagerie*] e Brick [*Cat on a Hot Tin Roof*].

¹²⁵ “BLANCHE: *There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate looking—still—that thing was there. . . . He came to me for help. I didn't know that. I didn't find out anything till after our marriage [...] Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty—which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years...*”

A questão dos imigrantes, assim como em *Summer and Smoke*, também se evidencia nessa peça. Os imigrantes mexicanos aparecem, inclusive enunciando frases em espanhol, como a famosa “*Flores para los muertos, flores, flores...*” (WILLIAMS, 2000a, p. 547) dita pela personagem Mexican Woman, que oferece flores à Blanche na cena nove, bem como também se registra outro personagem A tamale vendor, cuja enunciação soma-se ao ecoar dos vendedores que trabalham nas ruas daquele bairro. Desses, apenas Pablo Gonzalez pertence à roda de amigos de Stanley e presume-se que seja também um funcionário das indústrias daquele contexto.

Uma outra questão em relação aos imigrantes na peça é evidenciada pelo preconceito de Blanche, representante de uma ancestralidade francesa que denotaria laços mais longevos com aquele território sulista em detrimento de imigrantes que seguiram para os EUA posteriormente, no fim do XIX e início do XX, por exemplo, como os poloneses. Algo evidenciado nesta fala de Stanley:

STANLEY: Nunca fale assim comigo! “Porco - Polaco - nojento - vulgar - ensebado!” - esse tipo de palavra tem estado na sua língua e sua irmã é demais por aqui! O que vocês duas pensam que são? Uma dupla de rainhas? (WILLIAMS, 2000, p. 537, tradução nossa)¹²⁶

Pensando nesses imigrantes do fim do XIX e início do XX, vemos o indício da presença dos italianos, através do nome do personagem A Young Collector, que é dito à Blanche, quando ela tenta envolvê-lo: “Lucio Francesco Romano” (WILLIAMS, 2000, p. 519) Em *The Rose Tattoo* é que efetivamente fica evidenciada a presença de imigrantes italianos, sobretudo sicilianos, no Gulf Coast, numa área que não dista muito de Nova Orleans. Vê-se, nela, como são colocados em oposição direta com as não imigrantes¹²⁷.

¹²⁶ “STANLEY: Don’t ever talk that way to me! “Pig—Polack—disgusting—vulgar—greasy!”—them kind of words have been on your tongue and your sister’s too much around here! What do you two think you are? A pair of queens?”

¹²⁷ Vê-se isso, por exemplo, quando a professora de Rose (filha de Serafina) atribui mais valor a ela que nasceu nos EUA e que teve a formação educacional naquele país; as personagens Flora e Bessie que zombam de Serafina, que ainda não adaptada às burocracias locais, despreza a necessidade de licença para o seu exercício de sua profissão como costureira; os insultos que Alvaro Mangiacavallo recebe do vendedor estadunidense “Maccaroni, spaghetti” (WILLIAMS, 2000a, p. 701), além disso a ligação de Mangiacavallo e Rosário, o falecido marido de Serafina, com a máfia italiana: uma aproximação que poderia remeter ao tratamento dos imigrantes mexicanos em *Summer and Smoke*, uma vez que são representantes de uma seção à margem da vida daquela sociedade de Glorius Hill, emprestando proposadamente o título de Esther Mesquita.

No que toca às questões étnicas, vê-se que a escravidão no sul dos EUA é evocada diretamente para a narrativa através da ligação de Blanche com seu passado em uma *plantation*. Se a pensarmos de modo estrutural pode-se elencar, por exemplo, o fato de que mesmo com o *boom* econômico do pós-guerra há apenas um personagem negro representado, neste caso, *A Negro Woman*, na condição de esposa de um dos trabalhadores: há um latino entre os amigos de Stanley, mas não há um homem negro. A maioria das peças do recorte trarão, ora mais evidente, ora menos, essas questões ligadas ao racismo estrutural da sociedade estadunidense: *Cat on a Hot Tin Roof* tem apenas dois personagens negros, que atuam como serviçais dos Pollitts e em *Sweet Bird of Youth* o embate racial do Sul é colocado à tona. Algumas poucas evidências dessa questão nas peças são denunciadas também, sobremaneira, pelas ausências.

Antes que tratemos de leitura hegemônica da obra de Williams urge notar algumas questões formais, que denotam o apuro, também nesse âmbito, da dramaturgia tennesiniana.

As peças da segunda fase, seguem as experimentações já encontradas em Ibsen, Tchekhov, que é uma das principais referências de Williams e Strindberg, no contexto europeu; as que O'Neill trouxe para a dramaturgia estadunidense, entre outras influências recebidas por Williams nos anos de sua formação, em que desenvolveu, fortemente, variadas possibilidades estilísticas. Segundo Keith (2018, p. 153 apud LONDRE, 2018, tradução nossa)

Williams estava ciente de que O'Neill havia aberto as portas para maneiras potenciais de uma história ser contada no teatro americano. [...] A influência de Chekhov pode ser facilmente encontrada em *The Glass Menagerie*, que se assemelha a *The Seagull* em seu foco nos personagens de um filho artístico e uma mãe dedicada que não podem se comunicar um com o outro. Da mesma forma, Blanche Dubois em *A Streetcar Named Desire* e Madame Ranevsky em *The Cherry Orchard* enfrentam a perda de um estilo de vida refinado e uma cultura rapidamente desaparecendo, e cada uma se encontra em oposição direta a um adversário masculino grosseiro e dinâmico nas pessoas de, respectivamente, Stanley Kowalsky e Yermolay Lopakhin. Williams também foi profundamente influenciado pelo uso de subtexto por Chekhov; ao necessitar de ação emocional ou física concomitante com o texto, ele criou peças nas quais o enredo tradicional estava presente, mas não dominava. Em vez disso, foi impulsionado pela vida interna dos personagens.¹²⁸

¹²⁸ “Williams was keenly aware that O'Neill had opened doors to potential ways a story could be told in American theatre. [...] The influence of Chekhov can readily be found in *The Glass Menagerie*, which resembles *The Seagull* in its focus on the characters of an artistic son and devoted mother who cannot communicate with each other. Likewise, Blanche Dubois in *A Streetcar Named Desire* and Madame Ranevsky in *The Cherry Orchard* both face the loss of a refined way of live and a culture rapidly disappearing, and each finds herself in direct opposition to a coarse and dynamic male adversary in the persons of, respectively, Stanley Kowalsky and Yermolay Lopakhin. Williams was also deeply influenced by Chekhov's use of subtext; by necessitating emotional or physical action concurrent with the text, he created plays in which traditional plot was present but did not dominate. Rather, it was driven by the internal live of the characters.”

No que diz respeito à forma, no tocante à *The Glass Menagerie*, há tanto na edição com a qual trabalhamos da *Library of America* como na *Acting Edition* da *Dramatists Play Service* [o texto montado na Broadway] notas de produção em que Williams é cabal na sua decisão por uma estética não realista. O autor registra que

sendo uma “peça de memória”, *The Glass Menagerie* pode ser apresentado com uma liberdade de convenção incomum. Por causa de seu material consideravelmente delicado ou tênue, os toques atmosféricos e as sutilezas de direção desempenham um papel particularmente importante. O expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama têm apenas um objetivo válido, que é uma abordagem mais próxima da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não convencionais, ela não está, ou certamente não deveria estar tentando escapar de sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou de interpretar a experiência, mas está na verdade ou deveria estar tentando encontrar uma abordagem mais próxima, mais penetrante e vívida expressão das coisas como elas são. O jogo realista puro com seu *Frigidaire* genuíno e cubos de gelo autênticos, seus personagens que falam exatamente como o público fala corresponde à paisagem acadêmica e tem a mesma virtude de uma semelhança fotográfica. Todos deveriam saber hoje em dia a pouca importância do fotográfico na arte: que verdade, vida ou realidade é uma coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, em essência, apenas por transformação, por se transformar em outras formas que não aquelas que estavam apenas presentes. na aparência. [...] Essas observações não pretendem ser um prefácio apenas para esta peça em particular. Eles têm a ver com a concepção de um novo teatro plástico que deve substituir o esgotado teatro das convenções realistas se o teatro quiser retomar a vitalidade como parte de nossa cultura”. (WILLIAMS, 2000a, p. 395, tradução nossa)¹²⁹

No excerto, vemos que ao trazer o seu *plastic theater* o dramaturgo deixa claro não ser uma premissa apenas para aquela peça de estreia no contexto da Broadway, mas para sua obra como um todo e que é uma resposta do dramaturgo no âmbito da renovação que propõe à cena estadunidense. Blanche, assim como Tom também apontará o pressuposto formal do autor ao dizer: “Eu não quero realismo... [...] Eu quero [...] magia! (WILLIAMS, 2000a, p. 545, tradução nossa)¹³⁰

¹²⁹ “Being a “memory play,” *The Glass Menagerie* can be presented with unusual freedom of convention. Because of its considerably delicate or tenuous material, atmospheric touches and subtleties of direction play a particular important part. Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn't be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. The straight realistic play with its genuine *Frigidaire* and authentic ice-cubes, its characters that speak exactly as the 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 the 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 a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realist conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.”

¹³⁰ “I don't want to realism... [...] I want [...] magic!”

1.3 – Questões hegemônicas na recepção das peças de Williams

Na análise das vinte críticas das peças longas, levantadas por este trabalho, partiremos dos postulados da academia sobre a leitura hegemônica do trabalho de Williams. Uma perspectiva que desconsidera os materiais sociais dos quais temos tratado, tanto no âmbito do teatro estadunidense como no brasileiro. Elencamos as chaves do *biografismo*, do *psicologismo*, do *realismo* [equivalente a uma peça bem feita, no âmbito de detentora de uma fórmula de sucesso]: todas reduzem a ideia de relação do conteúdo dramaturgicamente de Williams com a sociedade que retrata, sobretudo os que estão à margem dela. Como postulado por Toledo (2019): “a leitura hegemônica que impede contornos críticos”. (TOLEDO, 2019, p. 47)

O biografismo é uma das principais chaves da leitura hegemônica da dramaturgia tennesiniana. Muito se deve pela difusão massiva de sua obra ter como origem uma *Memory Play*, *The Glass Menagerie*. A indústria da Broadway, seguindo os ditames do mercado, divulga a peça a partir de elementos que conectam o texto à vida pessoal do dramaturgo, o que é ratificado pelos críticos, sendo elas mais uma peça desse aparato, ratificando essa leitura a partir do fato de que a ação se passa em St. Louis, em que a família residiu ou pela associação de cada um dos Wingfield com os respectivos membros da família de Williams. Os críticos estadunidenses replicariam essa fórmula em outras peças de Williams, inclusive chegando a afirmar que personagens femininas como Blanche e Alma não seriam mais do que uma própria representação do dramaturgo. O autor, pelos contratos que assinava com o circuito se via impelido a seguir os padrões acordados, corroborando o discurso enviesado do mercado em entrevistas que lhe eram feitas. Para Toledo (2019, p. 53)

Tennessee tinha sido um dos escritores dos Estados Unidos cuja obra é quase que exclusivamente associada à sua biografia. Os dramaturgos contemporâneos a ele têm no bojo crítico da análise de suas obras estas associações [...] da mesma forma, Tennessee é lembrado nas suas obras por ser homossexual, figurar Rose, sua loucura e lobotomia, assim como a mãe dominadora nas personagens femininas, também o pai homofóbico e castrador. Não se pode negar que estes expedientes de fato existem em sua obra.

Como demonstrado por Toledo (2019) essa articulação entre a peça e a vida pessoal do autor é uma ferramenta de uso comum na difusão dos dramaturgos modernos estadunidenses, mas tendo um grau muito maior no que diz a respeito de Williams. Essa aproximação com a sua biografia traria um certo realismo à obra, o que aumenta sua tangibilidade com a massa de espectadores. Para Toledo (2019)

a crítica predominante posiciona-se de uma forma que, ao descortinar meramente elementos biográficos, quer tornar a obra mais próxima do real, causando curiosidade no público e salas lotadas para satisfazer diligências sobre a intimidade de uma celebridade. O que não se pode negar, de fato, é que sempre foi uma estratégia para caracterizar o *produto tennesiano*. Relacionar a vida real com sua arte, do mesmo modo, é um elemento importante e decisivo para admitir opções de montagens realistas, fortalecendo apenas as perspectivas psicológicas do real, o que faz o realismo um fio condutor e delineador da tradição em se compreender a obra de uma maneira, então *profunda*, conquanto excludente em relação a aspectos críticos do *status quo*. (TOLEDO, 2019, p. 54-55; apud FALK, 1961)

O psicologismo segue na esteira do biografismo. Toledo (2019, p. 72) comenta que

fixada em um modelo, a crítica especializada não conseguiu ver nas peças de Williams uma desfiguração subjetiva das personagens que eram identificadas com a expressão *tipo fugitivo*. [...] Seria uma forma de se dirigir aos banidos do sistema de produção capitalista, que *fugiram* do sistema, e que são repelidos pelo *establishment* considerados escórias, desenraizados ou degredados. [...] Os críticos de Williams exploram isso como um termo de vitimização, circunscrevendo as personagens em uma aura de nostalgia sentimental que tira o desconforto destes críticos com a palavra *fugitivo*, deslocando a transfiguração para a perda da noção coerente e estável do eu. Por isso, o público espera a morte ou a loucura deste *tipo*. A morte para retirá-lo da sociedade e a loucura para que seja pelo menos internado e afastado do convívio, carimbando sua diferença social e subjetiva. Desta forma, a estranha personagem, fora dos padrões de produção do sistema, não será um exemplo, uma referência ou um *modus operandi* de mudanças de estruturas, muito menos que incite o olho crítico ao *establishment*.

A partir de uma conjuntura psicologizante, os personagens das peças de Tennessee Williams se moveriam na ação apenas por pulsões individuais, desconsiderando o fato de que são evidentemente representados dentro da esfera do sistema capitalista, que os oprime:

nesta visão, a obra de Williams se resumiria à construção das personagens, seus desejos, paixões, conflitos e contradições íntimas. O eixo central do dramaturgo seria os comportamentos individuais, como pensam, agem, suas relações emocionais e familiares. Williams estaria usando a teoria psicanalítica para fundamentar a tessitura destas personagens, dando características marcantes à personalidade e fundamentando suas raízes em fatores sociopsicológicos, no fluxo de afetos e memórias do inconsciente para o consciente. Daí, a associação à sua biografia, desde que se cogita que o dramaturgo materialize sua própria vida psíquica na obra, reduzindo-a em símbolos e abstrações, confissões e deslumbramentos. (TOLEDO, 2019, p. 82)

Nessas chaves se categoriza as peças de Williams como realistas, simulacros da vida cotidiana, tornando-as produtos de divulgação mais facilitada, deslegitimando aspectos basilares de forma e de conteúdo. Se pensarmos na natureza estritamente comercial do teatro estadunidense, que recebe investimento estatal apenas em momentos de crise, como durante a recessão¹³¹, a leitura da crítica por essas chaves não é de todo surpreendente.

¹³¹ Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) presidiu os EUA por quatro mandatos consecutivos (1933-1945). Democrata, implantou políticas como o *New Deal* e projetos como o *Federal Theater Project* cruciais no reestabelecimento da nação, e, no segundo caso, na manutenção dos equipamentos de cultura e seus trabalhadores.

A partir dos apontamentos da academia sobre a recepção de Williams no Brasil, vemos que o dramaturgo até meados de 1940 era ainda desconhecido no país e seria recebido pelos críticos brasileiros conforme a cartilha da crítica hegemônica estadunidense: desprezando aspectos latentes na matéria social das peças. Segundo Betti (2012b, p. 1), a recepção crítica de Williams, em nosso país, “tendeu, desde o início, a reproduzir o teor dominante da crítica norte-americana e internacional, cristalizando fortemente a ideia de que o teatro do autor caracterizava-se pela representação das angústias e pulsões do “eu”. Nesse terreno, somamos a visão que estabelece *A Streetcar Named Desire* como paradigma. Isso se dará, sobretudo, pelas ideias disseminadas por Boal sobre o teatro moderno estadunidense, leia-se Williams e Miller, nos *Seminários de Dramaturgia* estabelecido no Teatro de Arena, em 1958: que ocorrem até 1961¹³². Betti (2015a, p. 163) informa que

no contexto brasileiro, o retorno de Boal coincidia com o nacionalismo desenvolvimentista, a industrialização, o crescimento urbano e as lutas trabalhistas. Implantava-se no país um sistema econômico e um estilo de vida fortemente identificados ao modelo norte-americano, dessa forma, estabeleciam inevitavelmente contradições e distorções. Nesse contexto, os mecanismos de expressão dramática concretizados em peças de Tennessee Williams e de Arthur Miller, entre outros, eram material de grande interesse para os jovens dramaturgos em formação, já que as transformações sociais e econômicas vividas no Brasil até então não haviam sido incorporadas como assunto do teatro que aqui se fazia. Esses dramaturgos norte-americanos do segundo pós-guerra (Tennessee e Miller) já haviam enfrentado desafios de criação e de expressão semelhantes aos que começavam a se apresentar por aqui.

O material trazido por esses dramaturgos estadunidenses era consonante com a demanda do tempo, colocada aos agentes do teatro paulistano. Betti (2015, p. 163-164) afirma que

a grande repercussão de montagens de Tennessee Williams e de Arthur Miller em São Paulo e no Rio de Janeiro nesse período era fruto da fama de ambos como grandes autores e do sucesso comercial e internacional que atingiram, e não das inovações ou da perspectiva crítica com que vigorosamente materializavam em suas peças questões da alienação e da exploração econômica inerentes à sociedade capitalista em que viviam.

Segundo Betti (2015a, p. 164) com a instituição do *Seminário* “estudar essas novas peças se tornou tarefa urgente dentro da pauta interna de trabalho. Ao discuti-las com os atores, Boal foi incorporando suas próprias ideias, ainda embrionárias e experimentais, às concepções que tinha

¹³² Segundo (RIBEIRO; 2011, p. 141, apud GUIMARÃES; 1978, p. 67) “O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena é talvez o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna. Fundado em 1958, *funcionou com regularidade semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções* (GUIMARÃES, 1978, p. 67), e seu fim, em meados de 1961, decorre de uma relativa cisão no projeto estético-político do Teatro de Arena, que veio a engendrar no ano anterior o CPC.”

absorvido no Actors'¹³³ e em Columbia”, mas que tinham “uma feição formativa que demandava o aprendizado de procedimentos concretos de criação, e a peça de Tennessee Williams *A streetcar named desire* [...] foi adotada como objeto de estudo sistemático, tornando-se rapidamente um trabalho de referência.” (BETTI, 2015a, p. 164) Segundo Betti (2015a), nesses estudos, inferiu-se que em *A Streetcar Named Desire*, por exemplo, havia um dado processo compositivo, inerente à dramaturgia moderna estadunidense, que poderia ser replicado na dramaturgia nacional trazendo bons resultados: uma fórmula que passou a ser definida como “‘playwriting americano’, ou seja, a forma norte-americana de escritura dramática [a autora diz ainda que] a partir desse período, a grande disseminação e aplicação desse conceito lhe deram uma ampla legitimidade, tornando-o central e referencial dentro da recepção da dramaturgia norte-americana moderna no Brasil.” (BETTI, 2015a, p. 167)

Como vimos, a partir dos *Seminários de Dramaturgia* somou-se a leitura hegemônica estadunidense sobre Williams com uma interpretação local considerando *A Streetcar Named Desire* como paradigma, consolidando uma visão enviesada da obra de Williams no Brasil. Para Betti (2012a, p. 20) “Boal não apenas atribuiu ao teatro de Williams uma série de equívocos e descaminhos, mas o faz pelo mesmo viés, ou seja, pela identificação e um padrão realista associado à expressão de pulsões da subjetividade” e ainda, a ideia que nas peças de Tennessee havia “um tratamento privilegiado de questões sexuais e desvios afetivos e estes eram, então, tipicamente enquadrados em uma esfera considerada alheia ao foco social e político desejado.” (BETTI, 2012, p. 26). Mesmo considerando esse descompasso em relação ao dramaturgo e à dramaturgia moderna estadunidense foi através de Boal que o teatro estadunidense tornou-se efetivamente conhecido no Brasil

nos três campos que o constituíam: o da escritura dramática, cujo estudo Boal desenvolveu nos seminários; o da interpretação, com exercícios stanislavskianos que criou a partir de sua experiência no Actors'; e o do repertório, com montagens dirigidas de *Ratos e homens*, de John Steinbeck, de *A mulher do outro*, Sidney Howard, e alguns anos depois, de *Um bonde chamado desejo*, Williams, que dirigiria no Teatro Oficina em 1962. As duas primeiras eram representativas do drama social norte-americano das décadas de 1920 e 1930 com certa frequência, e a terceira foi a peça que consolidou nacional e internacionalmente a fama de Tennessee Williams, ligando-o à renovação da dramaturgia no contexto histórico do século XX. (BETTI, 2015a, p. 170-171)

¹³³ Essa experiência no Actors' Studio pautará os “exercícios que viriam a desenvolver nos Laboratórios de Interpretação do Arena, pouco depois [com raízes na linha] de abordagem stanislavskiana.” (BETTI, 2012, p. 17) A elaboração do sistema de Stanislavski como método nos EUA, a fundação do Actors' Studio, a partir de nomes como Elia Kazan, estão intrinsecamente ligados com Tennessee Williams, inclusive, a exemplo do que ocorreu na EAD, suas peças faziam parte do repertório do estúdio.

Toca ainda falar da relação de Boal com as peças de Williams, no contexto novaiorquino, inclusive entrevistando envolvidos das produções. Como registrado por Betti (2015b, p. 18-19)

Boal cita vários espetáculos assistidos durante seu período de estudos em Nova Iorque, [...] *Cat on a Hot Tin Roof* ('Gata em Telhado de Zinco Quente), de Tennessee Williams, que estrearam na Broadway respectivamente em fevereiro em março de 1955, ambas dirigidas por Elia Kazan. Com a intensificação de seus contatos no meio teatral novaiorquino, Boal passou a colaborar como correspondente não remunerado do jornal *Correio Paulistano*, escrevendo sobre teatro e publicando entrevistas com atores e diretores de grande projeção na época, como [...] José Ferrer, diretor do *Circle in the Square* (um pequeno teatro em arena na Washington Square, em Nova Iorque), responsável por uma notável remontagem de *Summer and Smoke* ('O Anjo de Pedra'), de Tennessee Williams, e a atriz Geraldine Page. Boal entrevistou, ainda, os diretores Stella Adler, Harold Clurman e Elia Kazan, ligados à história dos trabalhos stanislavikianos nos Estados Unidos, e também atores do elenco [...] de *Cat on a Hot Tin Roof* ('Gata em Telhado de Zinco Quente')" (BETTI, 2015a, p. 18-19)

Nesse capítulo, vimos questões da formação de Williams como dramaturgo, bem como aspectos gerais da obra e exemplos da matéria social latente nas peças de nosso recorte e tratamos ainda de questões hegemônicas na leitura de sua obra, nos EUA e no Brasil. Agora, a partir das críticas publicadas em jornais paulistanos verificaremos como se deu a recepção da obra dramatúrgica de Williams no seu contexto de estreia no teatro da capital paulista.

2 - A recepção crítica de sete peças longas de Williams montadas no contexto da renovação do teatro paulistano

Quando do projeto de pesquisa, a hipótese era a de encontrar uma crítica sobre cada uma das peças do recorte, longas e de um ato, em cada um dos três jornais escolhidos, *Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e as Folhas [*Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, depois juntas como *Folha de São Paulo*], de modo a compor um mosaico com o máximo de informações possíveis sobre a recepção crítica de Williams no contexto da renovação. Logo as questões de ordem prática, que vão ficando mais claras com o contato empírico com os acervos, nos demonstraram que seria outro o cenário que encontraríamos.

A primeira questão que se levantou é que estávamos tratando de um volume muito grande de textos críticos, se encontrássemos uma crítica de cada jornal para cada uma das montagens teríamos por volta de cinquenta textos para análise. À medida que avançamos percebemos que diferente do que pensávamos não seria viável encontrar uma crítica em cada um dos jornais para as peças longas [para *Doce Pássaro da Juventude* e *A Noite do Iguana*, por exemplo só pudemos encontrar uma crítica para cada] ou como no caso das peças em um ato que tendo pouquíssimas apresentações só eram mencionadas em notas de divulgação, ou em outras seções do jornal, como nas colunas sociais. Desse modo, não sendo possível ter um gênero comum para ambas peças longas e de um ato foi preciso optar apenas pelas longas.

O conjunto das críticas reunidas que pudemos levantar, sobre as sete peças longas do recorte, considerando apenas as montagens profissionais, resulta em 20 textos. Para compor esse número foi necessário contar com algumas que estavam disponíveis em publicações editoriais, neste caso, de Prado (2001 e 2002)¹³⁴ e Silveira (1976), sem as quais não nos pareceria um conjunto viável para a análise que estamos nos propondo.

Considerando que falaremos da recepção crítica da dramaturgia de Williams, apenas a partir das montagens profissionais, iniciaremos nossa cronologia por *O anjo de pedra*, de 1950. No primeiro capítulo, já havíamos nos valido de algumas delas, no tocante à encenação, para compor a apresentação das montagens, neste, vamos diretamente à relação que se estabelece entre os textos críticos do recorte e a dramaturgia de Williams.

¹³⁴ Novas edições da Editora Perspectiva para Prado (1956) e Prado (1964), respectivamente.

2.1 - *O anjo de pedra* – 1950 e 1960

Como mencionado na primeira parte deste trabalho *O anjo de pedra* foi montado, dentro do escopo temporal escolhido, por duas vezes: 1950, no TBC, e dez anos depois, pelo TBC no TMDC. Para a montagem de estreia localizamos duas críticas: uma assinada por O.C., publicada no *Correio Paulistano* em 18 de agosto de 1950 e a outra em *O Estado de São Paulo*, publicada naquele mesmo ano, extraída de Prado (2001), uma vez que não achamos todas as edições do jornal em que as partes dela foram publicadas. Contaremos também com uma crítica de Prado (2001), igualmente oriunda dessa obra, publicada quando da nova montagem apresentada no TMDC em 1960: vamos utilizá-la para um comparativo.

A crítica assinada por O.C. recebeu como título *Anjo de Pedra, no TBC*, nos primeiros parágrafos aproxima o texto de Williams com a poesia

Tennessee é poeta, mesmo nos instantes em que busca no fundo da alma das criaturas que ele imagina, o que de mais sórdido e mais asqueroso existe. Como Augusto dos Anjos ele conta a realidade brutal, mas também a vida, considerando o meio em que se movimentam seus personagens, sem, entretanto, esquecer, um instante sequer, mesmo quando se encaminha para o materialismo dos sentidos, o poeta expressivo que é. Focalizando detalhes de existências vividas ali naqueles pântanos do Mississippi, não se esquece que no lodo também os lírios vicejam. (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6)

Destacamos desse excerto: “Tennessee é poeta, mesmo nos instantes em que busca no fundo da alma das criaturas que ele imagina, o que de mais sórdido e mais asqueroso existe”. (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6) O crítico demonstra aí sua escolha em atribuir a sordidez ao indivíduo e não à sociedade capitalista a qual pertence, que lhe aliena e reprime. É fato que reconhece o contexto em que a narrativa está inserida, no Mississípi, chega a mencionar “realidade brutal” que talvez pudesse indicar na crítica algum desenvolvimento sobre o a relação dos personagens com o contexto sócio-histórico, mas não o logra.

Na sequência, vemos que O.C. acaba optando por uma tipificação das personagens: “e a poesia se fazendo sentir nos diálogos que extravasam a tortura de um recalcado, a malvadez e a intransigência de um puritano, a perversidade de uma tarada, a inconsciência de um bêbado, o desejo constante de um sexual” (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6), personagens, que ele diria mais à frente, cujas vidas “todas cheias de defeitos e falhas”. (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6)

Ele ratifica, em seu texto, que *O anjo de pedra*, “como outros originais de Tennessee Williams, já conhecidos do público paulista, mantêm-se naquele mesmo nível alto, de valor intelectual, comum ao admirável autor” (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6), e menciona que Salce considera o original mais que uma peça uma “parábola de ‘Alma’ fixada nos seus momentos mais cruciantes, os mais amargos e dolorosos.” (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6) e que em torno dela girariam “todas aquelas criaturas imaginadas pelo autor, cada uma delas com suas deficiências, com suas falhas, com suas anormalidades.” (CORREIO PAULISTANO, 18/08/1950, Teatro, p. 6) Uma leitura hegemônica que compreende o texto como parábola e atribui-lhe um caráter metafísico, lendo-a numa dicotomia corpo e alma, relegando aspectos importantes, como o contexto histórico da ação, que em grande parte ocorre no âmbito da Primeira Guerra Mundial.

Como mencionamos anteriormente são duas as críticas de Décio de Almeida Prado que elencamos [sobre a estreia em 1950 e a de dez anos depois]. São textos de fôlego, como esperado de alguém que fez escola como Prado. Como fizemos em relação a O.C. elencaremos aqui questões apontadas por Prado em relação a esse texto de Williams, de modo a começarmos a conhecer sua percepção a esse respeito.

Prado nos introduz a crítica ratificando o papel inovador do Teatro Brasileiro de Comédia, então em seu segundo ano de vida, e fazendo uma ligação com o fato de *À margem da vida* e *Uma rua chamada pecado* já terem sido montadas em São Paulo e que poderiam ser consideradas pelo leitor como parte de um mesmo conjunto “porque a esse propósito pode-se quase falar em trilogia: as personagens e as situações são diversas, não o ambiente e os problemas.” (PRADO, 2001, p. 253)

Ao olhar dos estudos de hoje sobre Williams entendemos que são peças da mesma fase, mas não componham uma trilogia, como sugerido pelo crítico, uma vez que desconhecemos registros de que Tennessee as tenha pensado assim ou mesmo publicações que as tenham publicadas dessa maneira. Acreditamos que para a seção de teatro foi interessante agrupá-las desse modo, tendo em vista o público do jornal. Se Prado por “ambiente e problemas” está se referindo aos contextos de cada peça e questões relacionadas à matéria social presente no conteúdo delas, aos quais os personagens de cada uma se inseriria temos que acreditar que aí fez uma opção por não considerar a diferença entre o *locus* e o *tempo* que cada uma delas apresenta.

Prado irá propor uma irmandade entre as três notórias personagens femininas: “Alma Winemiller é a irmã mais moça de Blanche Dubois e Amanda Wingfield” (PRADO, 2001, p. 253) e que no âmbito da ideia de trilogia que havia proposto Tennessee não se “contentou em mostrar Blanche Dubois e Amanda Wingfield. Voltou à carga para esclarecer, com maior luxo de pormenores psicológicos, como se obtém uma Blanche, uma Amanda - como se fabrica uma neurótica.” (PRADO, 2001, p. 254) Vemos que Prado parece encarar nesse texto não só essa peça, mas as outras duas, numa chave psicologizante. Ele dirá mais à frente que

em *À Margem da Vida*, os destinos de Tom, Laura e Amanda Wingfield completam-se com a exatidão e a necessidade das peças de um mesmo quebra-cabeças. Cada um se define em relação aos outros e nenhum parece ter sido criado só para justificar psicologicamente a existência dos restantes. Em *Uma Rua Chamada Pecado* a mesma coisa acontece, num sentido um pouquinho diferente: Blanche Dubois e Stanley Kowalski completam-se porque exatamente opostos: a aristocrata em decadência e o emigrante em ascensão tinham inevitavelmente de se cruzar em certo momento, uma além e o outro aquém da moral burguesa. *O Anjo de Pedra* não tem o mesmo equilíbrio: Joe é apenas a sombra de Alma, o seu reverso. Quando Alma é espírito, Joe é corpo, quando Alma é corpo, Joe é espírito - está dito tudo. (PRADO, 2001, p. 255)

Prado traz uma visão que parece ser conveniente para o jornal de promover *O anjo de pedra* como a terceira parte de uma trilogia de peças que têm essência trágica, o que talvez servisse de reforço na associação da imagem de Williams como sucessor direto de O'Neill.

Como tentamos apontar ao falar da crítica de O.C. Prado parece incorrer na dicotomia *alma vs. corpo* de modo evidente, o que reforça uma escolha em não considerar a matéria social da peça cujos índices estão manifestos. No exemplo abaixo, na primeira cena da peça, uma amostra da compreensão dos personagens acerca dos eventos que os circundam

ALMA: Você está planejando ficar aqui e seguir com alguma da prática médica de seu pai?
 JOHN: Eu ainda não me decidi a respeito de nada.
 ALMA: Eu espero que sim, todos nós esperamos. Seu pai estava me contando que você teve sucesso isolando o vírus daquela febre epidêmica que começou em Lyon.
 (WILLIAMS, 2000a, p. 580, tradução nossa)¹³⁵

¹³⁵ “ALMA: *You’re planning to stay here and take over some of your father’s medical practice?*

JOHN: *I haven’t made up my mind about anything yet.*

ALMA: *I hope so, we all hope so. Your father was telling me that you have succeeded in isolating the germ of that fever epidemic that’s broken out at Lyon”*

Alma demonstra através desse diálogo com John que está ciente tanto da situação que a rodeia como interage com um personagem como John, este que a exemplo de Jim, de *À margem da vida*, vem de um local exterior à ação principal, a cidade vizinha de Lyon, para o espaço em primeiro plano da ação, em que vive Alma, a pequena Glorious Hill.

Na crítica proferida dez anos depois, em junho de 1960, Prado classificará *O anjo de pedra* como pertencente à “primeira maneira de Tennessee Williams - nostálgica, lírica”, em que Williams parecia mais “interessado em evocar o passado, confortando (às vezes somente através da memória) duas ou três épocas de um mesmo destino humano, do que em enfrentar o presente. É a fórmula de *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*.” (PRADO, 2002, p. 149). Como já tratado em relação à crítica anterior de Prado, sobre essa peça, e no capítulo anterior sobre as duas anteriores, a relação com as personagens, se em alguns momentos recorrem ao passado, inclusive por questões formais da peça, estão em constante embate com o presente.

Acreditamos que Prado prosseguiu nesse texto, escrito uma década depois, seguindo os ditames da crítica estadunidense: condicionando a qualidade dramaturgicamente de Williams a um certo viés. Se em 1950, Prado tinha classificado Williams como um autor que não escrevia “primordialmente para a inteligência, como Sartre ou Camus” (PRADO, 2001, p. 256) prossegue nessa seara dizendo que Williams “não é um pensador” e que “quando se limita a observar a questão pelo lado psicológico, é impecável. [...], mas ao procurar desenvolver o lado simbólico, de pensamento conceitual, não consegue fugir a certas antíteses - corpo e alma, coração e sexo - expostas de modo pobre e esquemático” (PRADO, 2002, p. 150). Desse modo, entendemos que o crítico preferiu seguir numa leitura psicologizante do texto de Williams, mesmo com doze anos de exposição, quase ininterrupta, à sua dramaturgia.

Ele nessa crítica não deixará de emitir sua opinião sobre o texto, que ratifica para nós uma leitura alheia à matéria social de *O anjo de pedra*. Sugere que se a peça fosse julgada “pela soma de defeitos, ou pela média, [...] não escaparia à mediocridade [mas o que] possui ela de bom é tão bom, [...] tanta penetração humana, tanta força de sugestão poética, que as falhas em nada interferem em nosso prazer.” (PRADO, 2002, p. 151)

2.2 - À margem da vida - 1955

À *margem da vida* foi montada por três vezes dentro de nosso escopo temporal: 1948, no Theatro Municipal e no TBC, e em 1955 e 1958¹³⁶, no Arena. Para a montagem amadora no TBC utilizaremos uma crítica proferida por Décio de Almeida Prado, para *O Estado de São Paulo*, em 28 de novembro de 1948, começando pela proferida por ele para a montagem profissional no Arena, publicada em primeiro de novembro, na seção “Palcos e Circos” de *O Estado de São Paulo*.

Prado, nessa crítica, publicada sete anos depois da estreia da primeira montagem de *À margem da vida*, no Municipal, sugere que a peça tem um certo aspecto confidencial e

quem nos toma por confidentes, aliás, é mesmo um marinheiro de passagem, que abandonou a própria casa, mas não conseguiu romper o círculo de reminiscências que o prendem e o prenderão para sempre à imagem da mãe e da irmã inválida: é mais fácil fugir para outras terras do que vencer os laços traiçoeiros da memória. E a peça volta-se nostálgicamente para o passado, dentro do qual se insere um segundo passado - a mocidade feliz de Amanda Wingfield, nas Montanhas Azuis, que ela não cessa de recordar, opondo-a ao presente, como um longínquo paraíso perdido. Cria-se assim a atmosfera apropriada para a matéria do drama - essa matéria de sonhos, de aspirações vagas e insatisfeitas, de que Shakespeare disse ser constituída a vida. O tema único é a incapacidade para aceitar a realidade, mas desenvolvido de vários modos e em várias chaves. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/11/1955, Palcos e Circos, p. 6)

Prado, assim como nas críticas das duas montagens de *O anjo de pedra*, isola índices da matéria social da peça ao determinar que haja nela um tema único: a incapacidade dos Wingfield em aceitar a realidade. Se tivesse considerando a esfera do público em detrimento do privado poderia interpretar esse escapismo como um indício de inadequação ao sistema, que enfrentam.

Sobre o Gentleman Caller nos provê um registro objetivo: “o próprio Jim O’ Connor, tão mais sólido e prosaico, não deixa de sonhar com a conquista do mundo, através da arte oratória e da ciência da eletricidade, símbolo das ingênuas esperanças da classe média norte-americana” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/11/1955, Palcos e Circos, p. 6). Interessante que identifique o descompasso entre a promessa feita à classe média estadunidense e a fragilidade do sistema em cumpri-la, através desse personagem que relaciona o mundo privado dos Wingfield com o do público [de Saint Louis e de outros lugares] como quando fala da visita à exposição universal, mencionada no capítulo anterior.

¹³⁶ Como informado não conseguimos localizar notas nem críticas a respeito dessa montagem.

Ao falar em seu texto que o diretor emociona “o público, embora não criando o clima de anormalidade psicológica próprio da peça” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/11/1955, Palcos e Circos, p. 6) reforça a leitura psicologizante que estamos identificando na percepção do crítico sobre a dramaturgia tennesiniana. Logo a seguir diria que os personagens representavam “pessoas em processo de degradação moral”, (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/11/1955, Palcos e Circos, p. 6) mas não que são oprimidas pelo sistema, que assim como é registrado na própria fala de Tom, coloca os Wingfield à margem. Ao falar de Amanda, mais à frente, diz que

é certamente mais desequilibrada do que a vê José Marques da Costa. Nos Estados Unidos foi interpretada por uma grande atriz - Laurette Taylor - que há muitos anos não aparecia no palco, inutilizada pela bebida - e talvez este pormenor ilumine, melhor que qualquer palavra, o caráter profundo da peça, que chega à poesia e à emoção através do espetáculo da neurose e dos ridículos humanos. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/11/1955, Palcos e Circos, p. 6)

Amanda Wingfield, posta desse modo, não pareceria a personagem lúcida e operante que é, como Alma Winemiller. Ao vermos a percepção do crítico nesse texto, sobre a personagem, parece que para ele o momento em que Amanda põe o vestido, ligado ao seu passado, é um indício de desequilíbrio da personagem, o que a partir de nosso ponto de vista não procede. Entendemos que o crítico evoque a poesia, uma vez que o lirismo é premente na peça, mas não nos parece procedente sua classificação como um “espetáculo da neurose e dos ridículos humanos” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/11/1955, Palcos e Circos, p. 6) talvez fosse mais coerente com *À margem da vida* ser um espetáculo da opressão do capital sobre a vida dos indivíduos que o sistema põe à margem.

Sete anos antes, Prado escreveria uma crítica para a coluna *Palcos e Circos*, igualmente chamada *À margem da vida*, por ocasião da apresentação no TBC¹³⁷. Ela será considerada na análise como material complementar, pelo fato de se referir a uma reapresentação da primeira montagem de Williams no contexto do teatro paulistano. Prado registra que

ao rever esta peça de Tennessee Williams, é impossível deixar de meditar sobre a estranha fascinação que os lemas de desajustamento social parecem exercer sobre o teatro norte-americano, em contradição com a imagem tradicional que torna os Estados Unidos não só uma das mais ricas, mas também umas das mais vigorosas e sadias terras do universo. Seríamos mesmo tentados a concluir que isso deveria provir da posição - não das mais privilegiadas - que o artista norte-americano ocupa na hierarquia de sua terra, se não nos lembrássemos, a tempo, de que nenhum outro povo

¹³⁷ Licia (2007) afirma a existência de uma outra crítica, sobre a montagem do Municipal, mas não a localizamos.

emprega com tanta frequência, na linguagem corrente, a palavra frustração, como o norte-americano. “À *Margem da Vida*”, por exemplo, é a peça por excelência da frustração. só tem uma história, que se reparte por quatro pessoas: a incapacidade para enfrentar a realidade, para viver plenamente o instante presente. todas as quatro, de uma forma ou de outra, buscam refúgio no futuro ou no passado, ou em ambos simultaneamente. Tom - o mais covarde e também o mais poético entre eles - a partir de casa, vivia a vida fictícia dos versos escritos às escondidas ou das aventuras futuras prometidas pela imaginação. Em pensamento, na verdade, já há muito havia partido, como o pai. Uma vez longe de casa, no entanto, é para lá, para o passado, que volta os olhos incoercivelmente, até libertar-se pela arte, transformando ‘a memória em canto’, como aconselhou, há bem mais de dois mil anos, um dos maiores dramaturgos que a humanidade conheceu. Jim O’Connor se biparte entre a recordação dos dias gloriosos do ginásio e os planos igualmente gloriosos para o futuro, quando tiver dominado a arte mágica de falar em público... Laura é mais serena, mais apaziguada na aparência; desistiu definitivamente de lutar e entregou-se corpo e alma ao mundo infantil, puro e incorruptível, dos animaizinhos de vidro. De Amanda Wingfield nem se fala: essa habita resolutamente o passado, vive ainda nas ‘Montanhas Azuis’ rodeada de ricos pretendentes, filhos de fazendeiros... Do choque entre passado e presente, da comparação entre a antiga e a atual posição social da família - comparação humilhante que ele não sabe evitar - nasce muito da irritação que suas palavras causam irresistivelmente em seus filhos, mais orgulhosos do que ela no mutismo em que pretendem encerrar a sua condição de aristocratas decadentes. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 28/11/1948, Palcos e Circos, p. 8)

À luz do que trouxe Prado, nesse texto oriundo do segundo ano de seu exercício como crítico profissional nos faz pensar que os Wingfield, tendo Williams grande referência em Tchekhov, teriam um comportamento próximo ao de *As três irmãs*, que ao expressarem uma nostalgia por Moscou, pensando constantemente no passado, arrefecem a ação do drama burguês causando nele uma ruptura, que o presente naquela peça se fez sentir a todo o momento com os que vêm de fora da residência, inclusive da Moscou real: há uma epidemia, há carnaval e um incêndio, e tudo isso reverbera naquele cotidiano, causando um embate com o passado reiterado pelas irmãs. Através desse embate a ação ganha em lirismo, ao passo que quebra a convecção anterior de expor no palco a “realidade” como um espelho incólume do real. A referência da Moscou passada é também o desejo de futuro.

Ambos passado e futuro são evocados a todo o instante em *À margem da vida*, como em *As três irmãs*, mas como na peça de Tchekhov o presente se evidencia e cobra a ação dos personagens. Amanda remete à sua condição passada de *Southern Belle* no Sul pensando no futuro de Laura, que se materializa com a vinda de Jim, sem antes deixar de se relacionar com o presente imediato gastando seus parcos fundos na melhora da aparência da casa e no jantar ou mesmo Tom, que vai ao cinema por lidar com as auguras do presente. Se como disse Prado *À margem da vida* é “uma peça por excelência da frustração” preferimos pensar a frustração em nossa leitura não por uma pulsão individual, mas pela falta de oportunidade de inserção

desses indivíduos no do sistema e também pelo espírito de um tempo de grande recessão econômica como foi a Depressão, em que está localizado o tempo regular da peça.

2.3 - A rosa tatuada - 1956

A rosa tatuada foi montada apenas uma vez, dentro de nosso escopo temporal, em 1956, no TMDC. Localizamos três críticas sobre a montagem, uma assinada por Delmiro Gonçalves, publicada em partes nas edições de 12, 13, 16 e 18 de maio de 1956 na seção *Teatro*, do *Correio Paulistano*; o pequeno texto crítico de Miroel Silveira, na *Folha da Noite*, publicada em 13 de junho de 1956¹³⁸ e a de Décio de Almeida Prado, publicada na coluna *Palcos e Circos*, de *O Estado de São Paulo*, em 15 de maio de 1956.

A crítica de Delmiro Gonçalves intitulada *A Rosa Tatuada*, no que diz respeito ao dramaturgo, considera-o “um produto de tendências psicológicas, sociais e místicas que se chocam sempre sem encontrar em seu íntimo o meio termo de harmonização ou, pelo menos, de equilíbrio, capaz de tornar aceitável e simples um dos mais corriqueiros atos humanos: o sexual” (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4) e

daí as suas personagens torturadas que vão desde Alma Winemiller, que ainda se desconhece sexualmente, até Blanche Dubois para quem o conhecimento do sexo foi desequilíbrio, insatisfação, neurose, porque não se fez acompanhar do amor, que, em síntese, é a única sensação que torna normal o ato sexual e aceitável fisiológica e psicologicamente. (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4)

O crítico demonstrando uma leitura psicologizante traz um outro termo que não surpreende “A ‘Rosa tatuada’, nesse sentido, é, talvez, a mais autobiográfica das peças de Tennessee Williams.” (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4) e nesse âmbito do biografismo ele nos provê um tratado, do qual destacamos apenas alguns excertos: visto essa crítica, assim como as outras, estar integralmente disposta no apêndice deste trabalho

Serafina Delle Rose é um hino à liberação do sexo e de todos os complexos que asfixiaram o autor, desde sua infância no meio aristocrático-decadente do Sul dos Estados Unidos (com os problemas familiares religiosos, sociais e físicos) até a viagem à Itália, onde realmente, iria encontrar uma resposta para as suas aspirações sufocadas pelo puritanismo anglo-saxônico, exacerbado pela mentalidade pseudo-católico-latina, dos sulistas da América. [...] Serafina Delle Rose, ou melhor Tennessee Williams, descobriu que a Itália é talvez o único lugar do mundo onde o sexo (digamos, o amor) é apenas uma função fisiológica, sem maior ou menor importância que as outras que regem e dirigem o corpo humano. (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4)

¹³⁸ A outra crítica (SILVEIRA, 1976).

Na chave do biografismo é comum identificarem Alma Winemiller ou Blanche Dubois como meras representações de Williams, mas nos surpreendeu que Serafina também estivesse nesse rol. É fato que essa comédia escrita por Williams é dedicada ao seu companheiro Frank Merlo (1922-1963), mas ela vai além da pulsão sexual que Gonçalves destaca. É interessante ver que mesmo antes de *Baby Doll*¹³⁹ que estrearia no cinema em dezembro daquele ano, e que reforçaria muito a imagem hegemônica da tensão puramente sexual na obra de Williams que essa viralidade acerca do tema já parecia estar em voga em nossa praça, mas é fato que a versão fílmica estadunidense estreada no ano anterior poderia ter alguma reverberação no texto de Gonçalves, além das considerações subjetivas sobre ambas a montagem na Broadway advindas da *grapevine* da crítica internacional, nos cinco anos que separam a montagem em São Paulo da montagem de estreia na Broadway.

Gonçalves prosseguiria no texto a tecer comentários dessa ordem biográfica/psicologizante. Finalizamos esse aspecto com mais um exemplo, para então passarmos a uma outra percepção nossa a respeito do que trouxe Gonçalves nessa crítica

E nunca nenhuma das personagens de Tennessee Williams teve a coragem de proclamar essa impudicícia sexual aos olhos de todo mundo como o faz Serafina Delle Rose. Mas T. W. foi à Itália, descobriu a Itália. Blanche Dubois curou-se ao sol do Mediterrâneo e compreendeu que o sexo é o início e o fim da vida. (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4)

Como Prado, nas críticas que analisamos previamente, para Gonçalves haveria na peça a volta do “problema das personagens de Tennessee Williams: fuga da realidade. Mas apenas de passagem.” (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4) Como das outras três peças longas de nosso recorte montadas na Broadway antes de *The Rose Tattoo* [*The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* e *Summer and Smoke*] a grande maioria das personagens estão em plena concordância com o presente da ação, o que ao nosso ver já invalida essa colocação; se consideramos a família Wingfield, Blanche Dubois, Alma Winemiller e John e agora Serafina Delle Rose, pensando que esses personagens demonstram um destacamento pontual do tempo presente, por razões de opressões diversas que o sistema lhes impõe, ainda assim, como já tentamos dizer em relação às três primeiras peças o presente urge aos personagens uma ação direta e assim será também com Serafina.

¹³⁹ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0048973/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 06 jun. 2021.

Serafina Delle Rose, das chamadas heroínas nas peças de Williams, é, em nosso recorte, a única estrangeira. A questão do embate entre o procedimento dos imigrantes sicilianos residentes na região do Gulf Coast *versus* os padrões socioculturais dos que já nasceram no seio daquela sociedade sulista já nos proferia um bom número de elementos para ir além da questão sexual e/ou fuga da realidade proferida por Delmiro. Serafina, como Amanda, Blanche e Alma estão em total operacionalidade, reagindo e agindo aos impulsos do presente a todo momento, seu recolhimento se dá pelo luto da partida do marido, uma opressão que mais do que uma morte natural tratou-se de uma queima de arquivo, da máfia para a qual Rosário trabalhava. Pensemos que na maior parte da ação Serafina está ligada à sua oficina de costura, atendendo as solicitações de sua comunidade. Nesse âmbito da oficina, uma amostra de um desses momentos em que Serafina é interpelada pelo presente

BESSIE

Vamos desfilar na parada da Legião Americana em Nova Orleans!

FLORA

Está ali, está ali, ali! (*Tira a blusa, meio feita, da máquina*) – Ande com isso, mulher! Acabe essa costura! Se não acabar, denuncio você à Câmara do Comércio e sua licença será cancelada!

SERAFINA

(*Ansiosamente*) – Que licença? Eu não tenho licença nenhuma!

FLORA

Está ouvindo isso, Bessie! *Ela não tem licença!*

(WILLIAMS, 1956, p. 54)

Vê-se evidente nesse diálogo entre Serafina e duas mulheres americanas o embate que mencionamos. No excerto abaixo fica claro que Gonçalves exemplifica uma disposição da recepção, pela crítica paulistana, permeada pelo desejo de “peças-bem-feitas”, ou, como temos tratado, numa chave de realismo que contemple os anseios dos colocados nas funções de produzir e interpretar o texto dramático, mas que não efetivamente respeite o conteúdo da peça

No original, o primeiro ato da peça contém 6 quadros e se dissolve em demasia, não só na trama como nas personagens, sendo algumas, mesmo, completamente desnecessárias. Já nos outros atos, a forma é mais direta, mais teatral, mas, mesmo assim, recheado de pequenos detalhes e acidentes dispersivos que prejudicam o desenvolvimento psicológico das personagens secundárias. Assim, Jack Hunter é apenas um esboço mal delineado, Assunta e outras desaparecem praticamente depois do primeiro ato e há excesso de figuras episódicas que surgem apenas numa cena, quase desnecessárias e mesmo prejudiciais à economia dramática, à contextura cerrada, clara e concisa que deve reger as obras teatrais perfeitamente realizadas. Nesse aspecto, a peça possui lacunas acentuadas e sua técnica lembra mais a do cinema que a do teatro, principalmente no primeiro ato. Entretanto, a força e a beleza do diálogo e a maneira pela qual o autor desenvolveu a personagem principal, fazem quase sempre esquecer ou disfarçar inteligentemente todas as falhas da peça. (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4)

A toante de Gonçalves, como já vimos, é que a ação se valha de fatores puramente psicológicos e nos parece controversa a colocação do crítico a respeito do proceder de Bollini, bem como esperado o elogio à condução do diretor italiano

Bolini - educado na escola do respeito ao texto - compreendendo as fraquezas da obra, transformou o primeiro ato num prólogo e uma cena desprezando algumas personagens e fundindo duas numa só: Miss York e o padre di Leo. Essa redução implicou, naturalmente, no abandono de alguns dados que poderiam explicar melhor certos caracteres psicológicos: o aspecto místico-fetichista de Serafina, por exemplo. Mas, parece-me que, se houve algum prejuízo, por outro lado, a peça ganhou em concisão e clareza. Como encenador, Bollini, com a “Rosa Tatuada”, confirma plenamente as qualidades que sempre lhe foram atribuídas, conseguindo transmitir com justeza, o ambiente onde se movem as personagens da peça. (CORREIO PAULISTANO, 12-18/05/1956, Teatro, p. 4)

Esse respeito ao texto será depois efetivamente evocado, mas de um modo que nos parece mais apropriado, na crítica de Prado, se opondo ao que pareceu tornar a montagem de *A rosa tatuada* uma adaptação do texto de Williams. Nos parece inviável a fusão de personagens de funções de âmbito diferentes: Miss Yorke, uma professora e Father di Leo, o pároco. Na montagem que vimos na Broadway em 2019 optou-se por retirar Father di Leo da trama, ao questionarmos o produtor no *talk back* após a peça ele informou que o fizeram para aumentar a participação feminina na montagem. Em ambos os casos tirar ou alterar esse personagem corta um elo comum entre Serafina e os outros, visto que a religião é constituinte da trama.

Miroel Silveira, no seu pequeno texto crítico, publicado na *Folha da Noite*, registra “Tennessee Williams, um dos três maiores autores teatrais modernos - eis o que salva sua peça de sua evidente manipulação comercial, de sua contundente artificialidade ao focalizar um tema que não admite qualquer falsificação: o da sufocação sexual.” (SILVEIRA, 1976, p. 201) Silveira ecoa Prado, que havia chamado *À margem da vida* de a peça de excelência da frustração, dizendo que

a frustração amorosa parece ser o único veio inspirador de Tennessee Williams, e por isso, a Serafina delle Rose, de *A Rosa Tatuada*, sendo tão diversa exteriormente das anteriores heroínas, ainda é igualzinha à Blanche Dubois de *Uma Rua Chamada Pecado*, e à Alma de *O Anjo de Pedra*. (SILVEIRA, 1976, p. 201)

Ao utilizar o termo heroínas para se referir à Serafina e outras personagens femininas de destaque na trama só ratifica a aproximação da trama às pulsões do eu, desprezando, ao nosso ver, a força dos outros personagens constituintes da narrativa. Como para Delmiro Gonçalves, “o diretor do espetáculo ora apresentado no Teatro Maria Della Costa, em artigo publicado

antes do lançamento da peça, e graças à sua clarividência conseguiu salvar o espetáculo - não apenas de suas próprias limitações, mas principalmente da sombra de Magnani. (SILVEIRA, 1976, p. 226) Silveira atribui a Bollini um perfil redentor, como se o texto da peça *per se* não fosse capaz de interlocução direta com o público. A partir desse excerto, fomos à entrevista de Bollini [inteiramente transcrita na seção de anexos]. Ela nos provera o ponto de vista do diretor, já que Prado, diferente de Gonçalves e Silveira se opôs vivamente à opção do diretor italiano. Na última parte de seu pequeno texto crítico, Silveira ratifica a ação de Bollini e despreza a validade do primeiro ato do texto, e, por consequente, da peça como um todo

Talvez seja esta a direção menos ortodoxa de Bollini, aquele que deliberadamente resolveu mexer na peça, suprimindo personagens, cortando e aglutinando cenas, e dando aos encontros entre Serafina delle Rose e Álvaro Mangiacavallo um tom acima, em comicidade grotesca, do que estava, talvez, marcado no original. O fato é que essa ausência de ortodoxia constituiu o caminho único através do qual a peça poderia alcançar com o sucesso o grande público, como está acontecendo, embora de justiça proclamar que a peça se tornou não somente mais popular, mas também melhor. O primeiro ato, como está escrito, é realmente inassistível, pela sua exagerada divisão em pequenos quadros, com fatigantes mutações e desperdício da ação dramática em incidentes coloridos, mas destituídos de valor. (SILVEIRA, 1976, p. 202)

Dos elementos que aponta, tratemos da questão que propõe: a do primeiro ato ser *inassistível*, em detrimento, por exemplo, da divisão dele em seis cenas, ou, em quadros, como o crítico coloca, percebido por Silveira como um ato de exagero.

Nesse primeiro ato, somos apresentados para a grande maioria dos personagens, [Álvaro Mangiacavallo e *The Salesman*] só entram no segundo: na cena 1, o contexto imediato de Serafina, o contato com Serafina e Estelle, pano de fundo da trama; a segunda, um preâmbulo para o anúncio da morte de Rosário; a terceira que condensa o anúncio da morte de Rosário e o início do luto de Serafina [bem marcado na peça] também a interação de Father di Leo e Miss Yorke com Serafina; a quarta, que dista temporalmente em três anos, em relação às três primeiras, denuncia mais uma vez o presente, a cobrança da vizinhança sobre o serviço de costura prometido, devido à formatura, que também faz parte do pano de fundo, e também o retorno ao convívio social de Serafina; na quinta, Flora e Bessie aparecem, como apresentado mais cedo, mulheres índice do mundo externo na interação com o privado. Para finalizar, a cena seis, do primeiro ato, duas horas mais tarde, no mesmo dia, Rose, filha de Serafina, traz seu *affair*, Jack, que demonstra as alianças feitas de modo mais facilitado com os estadunidenses, Rosa sendo desse grupo. Todas essas cenas nos parecem vitais para o desenvolvimento da peça e representam quase 50% do corpo textual da peça. Vamos agora ao que registrou Prado.

Para Prado, as objeções são “tão fortes quanto os elogios”. Ele parabeniza Bollini pela “maneira como ele viu e compreendeu a peça de Tennessee Williams” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11), mas que, como tentamos dizer um pouco antes, não se trata apenas da ação esperada do diretor em relação a um texto, ainda mais no contexto da renovação em que estava ainda forte a presença da escola de Jacques Copeau (1879-1949), basilar para o crítico paulista

Não é questão, convém esclarecer, de uma simples tonalidade emprestada ao texto pelo desempenho dos atores, mas de uma verdadeira reinterpretação. Bollini suprimiu algumas cenas, refundiu outras, condensando várias numa só, alterando por completo a estrutura do primeiro ato. Tennessee Williams vale-se sempre de pinceladas leves, rápidas, sucessivas. Assim fez, por exemplo, em “À margem da vida” e “O anjo de pedra”, criando uma atmosfera sugestiva, algo irreal, mais evocativa do que coesa e compacta, a partir de pequenos esboços, de pequenas cenas, em si mesmas, em geral, quase insignificantes. Bollini, achando essa técnica; de repetidas aproximações do tema, mais própria do cinema ou do romance, procurou dar unidade e continuidade à ação dramática, principalmente no ato inicial, restituindo-o, de certa forma, aos moldes da construção tradicional em teatro. Está claro que tais modificações de forma repercutiram no próprio conteúdo da peça, com a supressão de várias falas e personagens de segundo plano, como a professora e o doutor, cuja função era estabelecer contraste, embora breve, entre os sicilianos e os anglo-saxões, entre a impulsividade anárquica de uns e o senso da ordem, do que se deve e do que não se deve fazer, de outros. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11)

Prado lista suas objeções principais, em quatro pontos: no primeiro identifica o ritmo de composição de Tennessee como “fragmentário e impressionista” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11) indicando que o uso de cenas curtas seria “um método quase de simultaneidade, não de progressão lenta e contínua. Podemos aceitá-lo ou rejeitá-lo - nunca tentar um compromisso com o meio termo com a dramaturgia clássica” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11); no segundo, fala sobre os cortes, que “privaram a cadeia dos acontecimentos de alguns elos indispensáveis” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11), cita como exemplos a “supressão da terceira cena do primeiro ato, depois da morte de Rosario [...], na qual se conta a morte de Rosario; reaparece rapidamente Estella [...], já de luto, desejando ver o cadáver do amante” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11) o que feriria uma técnica de Williams “de alusões sucessivas, [que] exige que o mesmo tema seja focalizado duas, três vezes, quase imperceptivelmente, até ganhar corpo [perante o público]. Não se trata de contar logicamente o que se passou, mas de realçar pela repetição certos fatos.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11)

Sobre o terceiro ponto, Prado refere-se ao anterior, dizendo que Bollini “deixou de lado algumas falas que melhor esclarecem as personagens e a própria peça” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11) e nos lega sua visão a respeito dessa montagem do TMDC

Que deseja nos mostrar “A rosa tatuada”? Uma civilização essencialmente diversa da norte-americana, nas qualidades e nos defeitos, uma maneira de viver penetrada de idolatria, na qual o sentimento religioso, profundo e autêntico, encarna-se em pessoas, objetos, imagens, não na ideia de um Deus racional, remoto e impassível. Deus - como explicação e justificação do universo - é percebido por Serafina delle Rose, sem qualquer ofensa ou sacrilégio consciente, por intermédio do marido, da felicidade sexual, da sensação de existência plena e gloriosa. Quando Rosário morre, morre com ele, por assim dizer, todo o universo, só restando a filha, continuação do marido, e alguns fetiches e símbolos ligados à sua pessoa física e carnal: a rosa - que ele teria tatuada no peito - e a urna contendo as suas cinzas. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11)

Dentro desse ponto, ele concordaria com Bollini que Williams não tenha sido convincente na relação forma e conteúdo e que “talvez nem o pudesse, dada a sua tendência de antes sugerir do que argumentar explicitamente, ou dado o seu temperamento, mais de psicólogo, de pesquisador de personalidades ricas e anômalas, do que de homem interessado em ideias gerais.” Prado, como nas outras que vimos não deixa de registrar sua análise da obra de Williams a partir de uma chave psicologizante. Concluindo esse ponto, Prado registra que

as suas personagens, rústicas como são, não poderiam, sem certo artificialismo, comentar o drama, e o autor não quis fazê-lo, para não cair no didatismo, na explicação acrescentada à margem do enredo “A rosa tatuada” parece-nos uma peça falhada - e neste ponto estamos com Bollini, embora por motivos diferentes - porque não consegue exprimir, em termos dramáticos, as suas ideias mais altas e ambiciosas. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11)

A respeito do quarto e último ponto, Prado diz que Bollini teve em sua leitura da peça um erro teórico “o de enxergar principalmente um texto cômico” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11): cômico, segundo nosso entendimento, seria então da ordem do caricatural. Para Prado,

Bollini, com a desconfiança do europeu, não parece ter acreditado na possibilidade de Tennessee Williams fazer justiça a certos lados primitivos de sua terra: um norte-americano só poderia ver a Itália como caricatura - e como caricatura, predominantemente, realizou Bollini o seu espetáculo, destruindo o equilíbrio entre o cômico e o patético, ao sobrecarregar um dos pratos da balança. Para que não faltasse nada, recorreu inclusive, com medíocres resultados, a esse recurso supremo da caricatura que é o sotaque, a contrafacção, o arremedo proposital, feita por estrangeiros, de inflexões e gestos característicos. Em vez de buscar a autenticidade

humana, a interpretação psicológica, procurou, ao contrário, os traços largos e exteriores. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11)

O comentário de Prado a respeito desse ponto nos faz imaginar o quanto Bollini pode ter feito escolhas nesse âmbito que ajudaram a enfraquecer o texto, como um todo. Ao se dirigir aos leitores Prado lhes ratifica qual é a sua posição como crítico. Lembremos que há um aspecto formador na crítica de Prado, tendo que os avanços na crítica praticada nos jornais paulistanos até meados dos anos 1940 residiam muito em sua iniciativa

Não sabemos como o espectador comum - inteligente, mas desprevenido - receberá “A rosa tatuada”: talvez pressinta, embora sem localizar bem, que falta alguma coisa. Para o crítico, cujo ponto de referência obrigatório é a relação entre a peça e o espetáculo, uma conclusão parece-nos inescapável: a versão de Tennessee Williams, com todas as suas possíveis falhas, é muito superior, adere muito mais estritamente aos desígnios do escritor, do que a de Bollini. Talvez o erro de Bollini tenha sido um só: o de encenar uma peça contra a qual tinha, de início, tantas e tantas restrições. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/05/1956, Palcos e Circos, p. 11)

Nos alongamos mais na análise da recepção dessa montagem de estreia de *A rosa tatuada* porque ela igualmente à montagem de *À margem da vida*, no Arena, procedera uma adaptação fílmica. Diferente da primeira, contudo, o filme em questão contou com um grande nome do cinema internacional, Anna Magnani, cuja atuação lhe rendeu um Oscar¹⁴⁰, algo que certamente calibrou a popularidade do filme e a relação dos produtores da peça e do público com esse texto de Williams.

À guisa de concluir essa análise da recepção de *A rosa tatuada* nos parece adequado registrar a posição de Bollini, contado igualmente a luz de Brandão (2009) a esse respeito. Para a autora essa querela talvez demonstre uma mudança de paradigma, pelo menos no âmbito do TMDC e na carreira de Bollini, que afirmava-se como um encenador, justificando suas escolhas por questões referentes ao *mise-em-scène*. Diz a autora, que

nesta montagem, mais do que em qualquer outra, Bollini pretendeu surgir como encenador: ele próprio procurou se justificar, em texto do programa da peça, e observou que ao se dedicar à tarefa de reescrever o texto, não desistira da ambição de fazer espetáculo, apenas procurara “fazer um espetáculo que não pretendesse exorbitar das dimensões e das razões de ser um palco de teatro”. Assim, foi com o olhar de encenador que examinou o texto e asseverou que sua construção técnica apresentava várias dificuldades para a *mise-en-scène*. (BRANDÃO, 2009, p. 302)

A isso (BRANDÃO, 2009) adiciona um comentário de Sérgio Polônio, que “em seu depoimento considerou que não houve adaptação do texto, apenas ‘pequenos cortes’ e

¹⁴⁰ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0048563/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 06 jun. 2021.

acréscimos, como o cantor italiano. E asseverou: ‘aquilo era mise-en-scène’.” (BRANDÃO, 2009, p. 303) Como Brandão (2009) tentamos demonstrar mais acima que o

ponto nevrálgico em discussão foi justamente a opção do diretor: *adaptar* o texto. Bollini observara [...] que a maneira como a peça fora construída acarretava uma certa dificuldade para encená-la. A seu ver, o primeiro ato era por demais fragmentado e carregado de detalhes, aproximando-se mais do romance e do cinema, situação que o levou a “remodelar” em parte o ato, cortando cenas, aglutinando personagens e “dividindo a peça em um prólogo e três atos”, para evitar a duração e o fracionamento excessivos. (BRANDÃO, 2009, p. 303-305)

A título de registro, deixamos aqui o ponto de vista do diretor, em uma entrevista dada à *Revista do Teatro Brasileiro*¹⁴¹, sexta edição, em abril de 1956, um mês antes da estreia. O excerto está registrado na subseção da entrevista nomeada “Colaboração do diretor”

“A rosa tatuada” se define como obra de crise, não só porque Williams parecia ter esgotado o filão romântico-freudiano das peças precedentes, como também pela impressão que lhe causou a estada na Itália. Não satisfazendo plenamente sua forma, o espetáculo necessita de uma certa completação do diretor. O primeiro ato é até cenarizado com esforço. Não deu resultados inteiramente positivos a procura, que se percebe na peça, de um novo ritmo teatral. “A rosa tatuada” está cheia de elementos desnecessários, de cores e personagens dispensáveis. O primeiro ato é tipicamente uma narrativa de romance, sem fluência cênica. A razão pela qual a peça pode ser um excelente “script” de cinema é justamente esta: ele explora muitos dados estranhos às quatro paredes do teatro. Reúne no palco numerosos elementos que deveriam estar fora dele. O cinema, sim, deve aproveitar todo os “exteriores”. Há tantos fios, dentro da peça, que dificilmente se pode juntá-los na representação. Por isso “A rosa tatuada” não é funcional e não tem a objetividade necessária ao teatro. Evidentemente não me coloco contra a quebra das unidades tradicionais – mas esse rompimento, na peça, foi feito com desordem excessiva. Daí a necessidade de reduzir o primeiro ato. Formado na escola do respeito absoluto pelo texto, é esta, talvez, a primeira vez na minha vida que julgo necessário modificar uma peça para reduzi-la à maior pureza teatral. O primeiro, que é constituído, no original, por seis cenas, foi transformado num prólogo e apenas numa longa cena. Fundi a personagem de Miss York com a do padre. E o fiz, conscientemente, porque Tennessee Williams havia adotado a discutível técnica teatral de lançar uma personagem e não desfrutá-la toda, passando a outra. A fusão, no caso, dará maior consistência ao caráter. Acredito, aliás, que é pelas dificuldades técnicas que “A rosa tatuada” poucas vezes tem subido ao palco, fora dos Estados Unidos.” (REVISTA DO TEATRO BRASILEIRO, 04/1956, p. 6)

Não nos ateremos aqui a esse excerto de entrevista de Bollini, visto apenas pontuar a opinião do diretor, mas já vemos pela primeira frase do excerto que ele entendia *A rosa tatuada* como uma obra menor, por ser como ele disse “uma obra de crise” (REVISTA DO TEATRO BRASILEIRO, 04/1956, p. 6), nos oferecendo uma terminologia que poderia ser uma das chaves utilizadas pelos renovadores do teatro paulistano para classificar as peças de Williams que precederam *A rosa tatuada* [leia-se as montadas na Broadway] como “filão romântico-

¹⁴¹ Dirigida por Alfredo Mesquita, com Sábato Magaldi como redator-chefe.

freudiano” (REVISTA DO TEATRO BRASILEIRO, 04/1956, p. 6), ou seja, representando a presença de uma leitura hegemônica psicologizante em nosso teatro.

2.4 - *Gata em teto de zinco quente* – 1956

Gata em teto de zinco quente foi montada pelo TBC, dentro de nosso escopo temporal, no mesmo ano que *A rosa tatuada* no TMDC. Localizamos dois pequenos textos críticos, um assinado por Miroel Silveira, publicado na *Folha da Manhã*, de 14 de outubro daquele ano, e um outro, anônimo, publicado no dia 23 daquele mês, na seção denominada *Artes – Teatro – Cinema – Rádio – Sociais*, e uma crítica ensaística assinada por Delmiro Gonçalves, publicada na seção de *Teatro*, no *Correio Paulistano*, em partes, nos dias 24, 25 e 26 de outubro.

Silveira (1976, p. 226) apesar de reconhecer *Gata em teto de zinco quente* como “a maior peça de um grande autor” segue a chave do biografismo. Compara Tennessee a Proust, sugerindo que

Tennessee Williams, no início de sua carreira de dramaturgo, não ousou enfrentar diretamente os problemas que lhe serviam de inspiração, preferindo transferir para personagens femininas as angústias e frustrações de um destino marginal. O sucesso, porém, como que lhe deu coragem, e ei-lo lidando com material próprio e singular ao escrever *Cat on Hot Tin Roof*: mais do que a ação, mais do que o sentimento das personagens, o clima do homossexualismo, atmosfera de suas impossibilidades e de suas angústias e de suas condenações. (SILVEIRA, 1976, p. 226)

O restante do texto seguirá nessa chave. Ele irá postular que as mulheres eram nas peças anteriores uma projeção de Williams ou mesmo “substituições, eram homens com problemas de mulheres, dentro de um mundo que os hostiliza e desejaria bani-los.” (SILVEIRA, 1976, p. 226) e aí faz um tratado sobre a relação da projeção da homossexualidade tendo como máscaras personagens como Laura e Alma, até *Gata em teto de zinco quente*, em que caem as máscaras.

No pequeno texto crítico anônimo, publicado na *Folha da Manhã*, a homossexualidade de Brick, vem de modo mais diluído. A crise que enfrenta a família Pollitt não é colocada como algo de ordem social ou econômica vigente, mas tratada como uma “uma crise de sinceridade.” (FOLHA DA MANHÃ, 23/10/1956, *Artes – Teatro – Cinema – Rádio – Sociais*, p. 9) e que a peça seria apenas um desvelar de coisas até então ditas e “quando todos esses fatos vêm a nu, através de um lento processo acusações, queixas, silêncios, elipses e desvios, cada qual alcança seu repouso (mesmo doloroso) e a peça termina.” (FOLHA DA MANHÃ, 23/10/1956, *Artes – Teatro – Cinema – Rádio – Sociais*, p. 9)

Os pesquisadores da peça usam regularmente o termo *mendacidade* para falar das relações que se estabelecem nessa peça. Há outros aspectos, contudo, tentando se fazer nela: o drama se passa em uma *plantation*, ou seja, numa plantação sulista, diferente da memória de Amanda e Blanche a *plantation* é o *locus* da peça e não o lugar da memória. A esse respeito, os dois únicos personagens negros da peça, Lacey e Sookey, como já havíamos dito, trabalham servindo os Pollitt, donos da plantação mais fértil do Vale do Nilo. Quando Williams finalizou a peça, em 1955, ainda não havia se completado um século do que chamam na historiografia estadunidense de *Emancipation Proclamation*¹⁴²: ao nosso ver são índices da história quase imediatamente progressiva da escravatura, sugeridos pelo dramaturgo.

Retornando para o texto anônimo, toquemos na questão da homossexualidade na peça. Não só o afeto que Brick sente por Skipper dá indícios da repressão da homossexualidade na sociedade estadunidense, mas também outro, indicado nas notas cenográficas [*Notes for the Designer*] (WILLIAMS, 2000a, p. 880, tradução nossa), que presumimos ter acompanhado a tradução do texto, e em algumas de falas de Big Daddy e Brick: a propriedade pertencia a dois homens que viviam juntos, Jack Straw e Peter Ochello, que contrataram Big Daddy, quando já velhos, para tomar conta da propriedade. Nessas notas cenográficas ou para o cenógrafo, Williams coloca de modo bastante explícito que os dois personagens dormiam no mesmo quarto em que passa toda a ação da peça: “Um par de velhos solteiros que dividiram este quarto por toda a vida. Em outras palavras, o quarto deve evocar alguns fantasmas”¹⁴³ (WILLIAMS, 2000a, p. 880, tradução nossa)

Williams coloca Straw e Ochello no pano de fundo da peça. Um casal no topo da pirâmide daquela economia agrária do Sul, mas que tiveram que manter na ordem do privado a sua relação, impugnada pelo sistema. Essa memória de Straw e Ochello assombra a narrativa e mesmo que inserida pontualmente nos diálogos se faz ecoar por ela através da ligação entre Brick e Skipper. Este diálogo no segundo ato [diferente do terceiro não passou pelas severas alterações na Broadway] coloca de modo claro que os dois amigos prosseguem a opressão vivida pelo casal de antigos donos daquela *plantation*:

¹⁴² Disponível em: <<https://www.archives.gov/exhibits/featured-documents/emancipation-proclamation.>> Acesso em: 06 jun. 2021.

¹⁴³ “*a pair of old bachelors who shared this room all their lives together. In other words, the room must evoke some ghosts*”

BRICK: Você acha que Skipper e eu éramos dois velhos sujeitos?
 BIG DADDY: Agora isso é -
 BRICK: Straw? Ochello? Um par de-
 BIG DADDY: Agora isso -
 BRICK: -maricas que ficam se esquivando? Viados? É isso que você-
 BIG DADDY: Shhh.
 BRICK: -pensa?
 (WILLIAMS, 2000a, p. 947, tradução nossa)¹⁴⁴

Como mencionado na primeira parte do trabalho, a produção *Gata em teto de zinco quente* pareceu ser fiel a esse aspecto dramatúrgico. Borghi, então espectador do TBC registra

Uma das primeiras peças que vi foi *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams. Cacilda Becker ficava rodeando uma cama, chamando o marido para transar. Walmor Chagas, que fazia o marido, se recusava e andava pela casa com a perna engessada e uma muleta. Quando a insistência dela se tornava irritante, ele ameaçava dar uma muletada na cabeça dela. Ele dizia estar de luto pelo amigo que havia se suicidado. Cacilda, quase gemendo, dizia algo como: Ele se matou por sua causa, ele te amava. Eu disse a ele: Skipper, Skipper, pare de amar o meu marido! Eu nunca tinha ouvido na Maria Caxuxa nem na Iaiá, Boneca.” (SEIXAS, 2008, p. 37-39)

Concluindo a análise da única crítica anônima do conjunto, tendemos a pensar que quem a escreveu o fez de um modo arejado que não estamos certos ser comum naquela época

Os homens temem, mas querem a verdade, e se chegam a alcançá-la nela repousam tranquilos e realizados. O frustrado homossexualismo de “Brick” buscando refúgio na bebida, a violência do diálogo, por vezes tão cru a ponto de chegar ao palavrão, na realidade são pormenores, e não a essência da peça. Para Tennessee Williams, sem dúvida, foi importante ter abandonado a máscara feminina que escondia o rosto de seus dramas homossexuais, mas dentro da peça tal revelação se acha enquadrada dentro do plano geral do ser humano, fugindo ao erro de colocá-lo na marginalidade. (FOLHA DA MANHÃ, 23/10/1956, Artes – Teatro – Cinema – Rádio – Sociais, p. 9)

Contudo, nele e nas outras críticas do recorte, se encontramos ares arrojados não escapam de reproduzir a hegemonia, pautando as análises no biografismo e psicologismo e ainda nos trazendo, nesse âmbito, novas terminologias: Bollini com “filão romântico-freudiano” (REVISTA DO TEATRO BRASILEIRO, 04/1956, p. 6) e agora, mais uma classificação hegemônica para as peças da segunda fase: “dramas homossexuais” (FOLHA DA MANHÃ, 23/10/1956, Artes – Teatro – Cinema – Rádio – Sociais, p. 9).

¹⁴⁴ “BRICK: You think that Skipper and me were a pair of dirty old men?
 BIG DADDY: Now that’s -
 BRICK: Straw? Ochello? A couple of-
 BIG DADDY: Now just -
 BRICK: -ducking sissies? Queers? Is that what you-
 BIG DADDY: Shhh.
 BRICK: -think?”

A crítica de Delmiro Gonçalves é longa, publicada em três dias consecutivos, mas, sobretudo, generalista. Traça um arco entre os personagens de *À margem da vida* e os desta. Sugere que nada mais seriam que

o gráfico doloroso de uma humanidade lutando inutilmente para ser compreendida e se comunicar com os outros dentro de uma sociedade hipócrita e em decomposição, mais interessada na mendicância, no egoísmo e na cupidez, que na compreensão e na tolerância.” (CORREIO PAULISTANO, 24-26/10/1956, Teatro, p. 4)

Não impeco o que traz, os personagens estão inseridos numa sociedade em que prevalece a hipocrisia, que não os permite desenvolver-se e gozar das promessas do *American dream*; a mendacidade é um grande tema da peça, mentem para si mesmos e para os outros, mas o que até o momento nenhum dos críticos tocou são as questões relacionadas a materiais evidentes na trama: o dinheiro, o poder concentrando nas mãos de donos de terra como Big Daddy, a propriedade com uma herança escravocrata, como já falamos. Não têm reservas em falar da homossexualidade, mas parece que o fazem de modo demeritório à pessoa e à obra de Williams.

Gonçalves coloca essa peça como “o grito de revolta de Tennessee Williams” (CORREIO PAULISTANO, 24-26/10/1956, Teatro, p. 4) dirigido “para toda essa sociedade tão profundamente deformada que nega até mesmo ao indivíduo, no seu âmago, a coragem de enfrentar a verdade última e principal, que é a de se reconhecer e de perdoar aquilo que em si mesmo sente o que não quer admitir.” (CORREIO PAULISTANO, 24-26/10/1956, Teatro, p. 4)

A crítica de Décio de Almeida Prado para o que foi o maior sucesso de público de Williams no TBC já foi utilizada em grande parte nos apresentar a montagem, na primeira parte do trabalho. Das seções que tratam do texto, destacamos

Diferentemente de ‘A Margem da Vida’ ou ‘Uma Rua Chamada Pecado’, cuja trama fluida visa a criação de uma atmosfera, à maneira de Tchecov, a peça ora em exibição no TBC se caracteriza por uma construção rigorosa, sóbria e tensa. As traves mestras em que se assenta são as duas cenas entre Maggie e Brick no primeiro ato, na realidade um diálogo único com interrupções, e aquelas em que se confrontam pai e filho, no segundo ato, que o autor sentiu necessidade de cortar de incidentes, para quebrar a monotonia. Técnica semelhante foi usada por Bernstein, por exemplo, em ‘Le Voleur’, a quem se tachou também de brutal. Nenhum outro ponto de comparação é possível entre Bernstein e Tennessee Williams, cujo vigor lhe vem do tratamento trágico de temas fundamentais como a morte e o sexo, não se confundindo com a mera exibição de músculos de um Hércules de feira. Marido e mulher, pai e filho se afrontam como o toureiro e o touro. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 26/10/1956, Palcos e Circos, p.8)

As dicotomias que Prado apresenta vão de encontro à perspectiva hegemônica sobre a obra de Williams, denotando, ao nosso ver, que escolheu seguir o mesmo caminho que os outros críticos não considerando as questões que estão no passado e no presente, dentro e no entorno da propriedade dos Pollitt; da posição de Big Daddy naquele local e de suas conexões, incluso as de ordem política. O crítico considera que a peça seria um

libelo contra o mundo de mentiras em que vivemos. Brick se recusa a encarar a realidade: que a sua vida de heroísmo esportivo, ao lado de um companheiro dileto, tinha, como é comum na adolescência, traços subjacentes de uma sexualidade mal diferenciada. A intervenção de Maggie, que produz indiretamente a morte de Skipper, o leva a procurar um refúgio na bebida. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 26/10/1956, Palcos e Circos, p.8)

Diferente dos outros críticos, Prado preferiu se referir a Skipper como o “companheiro dileto” de Brick, tendo em vista que os outros o fizeram a partir de leituras hegemônicas e quem sabe mesmo de modo derogatório à pessoa e à obra de Williams. A omissão de Prado prossegue um modo hegemônico dos críticos na leitura dessa peça, mas com outra tinta. Ele ainda adicionaria mais tonalidade a essa leitura ao dizer que

A revelação da verdade, no entanto, salva o filho. Na última cena, Tennessee Williams usa de um objeto com um fim simbólico, como a urna funerária em “A Rosa Tatuada” ou o unicórnio de vidro em “A Margem da Vida”, a muleta de Brick que Maggie joga pela janela, para significar o término de sua invalidez psíquica. Maggie Pollit é a primeira personagem do autor que, sendo filha de aristocratas arruinados, não se deixa vencer pelas circunstâncias da vida, mas lhes impõe um esquema seu. Em contraposição com as heroínas que vivem apegadas a fantasmas, triunfa a gata, mercê do impiedoso realismo com que vê o mundo. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 26/10/1956, Palcos e Circos, p.8)

O uso de “invalidez psíquica” e o fato de chamar Maggie de “heroína” já evidenciam a chave através da qual Prado e os outros críticos do nosso recorte escolheram ler essa peça, além do biografismo. Escolheram cada qual seu próprio *cat* que em inglês é de gênero neutro, se afastando de qualquer entendimento dos materiais formativos desse chão de zinco quente.

2.5 - *Doce pássaro da juventude* - 1960

Doce pássaro da juventude subiu ao palco do TMDC, com o PTC, em 1960. Só pudemos localizar uma crítica, que foi assinada por Miroel Silveira, na coluna *Teatro e outros palcos*, do *Correio Paulistano*, publicada em duas partes, nos dias 14 e 16 de agosto de 1960.

Nessa crítica de Silveira, intitulada *O Doce Pássaro da Juventude*, ele classifica o texto como “um dos melhores textos da dramaturgia mundial. Sua importância e significação atingem as mesmas alturas de “A Street-car named Desire” e “Summer and Smoke” - para citar apenas obras do próprio autor que se situam no primeiro plano da criação dramática atual.” (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6) e que

a importância e a significação de “O Doce Pássaro da Juventude” advém de dois aspectos admiravelmente realizados no texto: o desenho de uma paisagem social em que o dinheiro se transformou na moeda de trânsito para todos os valores - desde a compra de utilidades à compra do amor, do sucesso e do futuro - e a análise profunda da desagregação íntima a que são levados indivíduos integrados totalmente nessa hierarquia de valores, os quais não sabem fazer de suas vidas uma resistência silenciosa, e de certa maneira heroica, humilde e patética, contra tudo isso que nega a essência superior do homem e sua destinação fraternal. (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6)

É fato o distanciamento de doze anos desde os primeiros textos encenados de Williams no Brasil, com muitas mudanças históricas, no contexto, no teatro paulistano e no entendimento sobre o teatro estadunidense, mas esse é o primeiro dos textos críticos que cotejamos claramente usando a expressão “paisagem social” e registra ser nela “em que o dinheiro se transformou na moeda de trânsito para todos os valores” (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6) reconhecendo a opressão econômica sobre os personagens. Bernstein e Junqueira (2013 apud FARIA, 2013) comentam esse contraponto, essa outra crítica, como uma toante da crítica de Silveira “com formato bem mais curto do que as críticas de Décio de Almeida Prado, o que reduzia consequentemente a possibilidade de uma reflexão crítica mais aprofundada, os textos de Miroel vão chamar a atenção por causa da postura socialista assumida pelo crítico, que traz para o *métier* a consciência da questão de classe.” (BERNSTEIN; JUNQUEIRA; 2013 apud FARIA, 2013). Contudo, no âmbito dos textos de Williams de nosso recorte, esse, das produções de Silveira, seria o primeiro em que essa agenda do crítico fica mais evidente.

Considerando o primeiro aspecto identificado por Silveira, o dinheiro como moeda de trânsito, vê-se como isso se evidencia no primeiro ato, nas negociações constantes de Princess [atriz de cinema envelhecida e longe das grandes produções] com Chance Wayne [que lhe oferece seus serviços como gigolô] e no segundo pela representação do poder, neste caso o de Boss Finley: uma figura proeminente daquela elite sulista, conservadora e segregacionista, que a partir do seu poder econômico e político faz de tudo para manter o *status quo*, forçando sua filha a agir conforme as normais locais e colocando-se como um cruzado pela manutenção da elite branca no poder.

A respeito dessa representação no primeiro ato a ilustramos a partir desse excerto do diálogo entre Princess e Chance, alguns momentos depois dele ter mostrado a ela uma gravação em áudio, em que ela relatava o uso ilícito de haxixe

PRINCESS: ... Quando um monstro encontra outro, um dos monstros tem que ceder, E NUNCA SERÁ EU. Eu sou mais velha nisso... Com uma aptidão muito mais natural do que você... Agora então, você põe o carro na frente dos bois. Os cheques assinados são o pagamento, a entrega vem em primeiro lugar. Certamente eu posso pagar, eu poderia deduzir você, como meu zelador, Chance, lembre-se de que eu era uma estrela antes dos grandes impostos.... e tinha um marido que era um grande príncipe comerciante. Ele ensinou como lidar com o dinheiro... Agora, Chance, preste muita atenção enquanto eu conto as condições muito especiais sob as quais vou mantê-lo no emprego... após este erro de cálculo... (WILLIAMS, 2000b, p. 178, tradução nossa)¹⁴⁵

Em um outro momento da crítica podemos ver como Silveira define esses dois personagens

Alexandra del Lago e Chance Wayne são exemplos candentes desse paroxismo a que a sociedade capitalista arrasta o ser humano em sua ilusória obrigação de conquistar êxito e poder a qualquer preço. Eles próprios sabem, e o dizem: transpuseram as barreiras da forma humana e se metamorfosearam em monstros, pelo esforço de superarem os demais por uma vitória esmagadora, que jamais pode chegar para ninguém já que a condição do nosso ser não o permite. (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6)

Essa crítica, salvo engano, é a única que classifica as relações entre esses personagens a partir de sua pertença ao sistema capitalista. Quanto a representação do dinheiro, no segundo ato, iremos ilustrá-la a partir de dois momentos: um diálogo entre Boss com sua filha Heavenly e

¹⁴⁵ “PRINCESS: ... *When monster meets monster, one monster has to give way, AND IT WILL NEVER BE ME. I’m an older hand at it.... With much more natural aptitude at it than you have.... Now then, you put the cart a little in the front of the horse. Signed checks are payment, delivery comes first. Certainly I can afford it, I could deduct you, as my caretaker, Chance, remember that I was a star before big taxes.... and had a husband who was a great merchant prince. He taught how to deal with money.... Now, Chance, please pay close attention while I tell you the very special conditions under which I will keep you in my employment.... after this miscalculation....*”

outro da transmissão de um discurso de Boss Finley numa rede de TV, por conta de sua campanha política, ambos demonstrando a opressão do capital sobre os indivíduos

HEAVENLY: Papai, você tem uma ilusão de poder

BOSS: Eu tenho poder, o que não é uma ilusão.

HEAVENLY: Papai, sinto muito que minha operação tenha trazido esse constrangimento para você, mas pode imaginar, papai? Eu me senti pior do que envergonhada quando descobri que o bisturi do Dr. George Scudder havia tirado a juventude de meu corpo, me tornando uma velha sem filhos. Seca, fria, vazia, como uma mulher velha [...] Papai eu não vou mais te envergonhar. Eu me decidi sobre algo. Se eles deixarem, me aceitarem, vou para um convento.

BOSS (gritando): Você não vai para nenhum convento. Este estado é uma região protestante e uma filha em um convento iria me arruinar politicamente. [...] Agora, esta noite, estarei me dirigindo aos clubes da *Youth for Tom Finley* no salão de baile do Royal Palms Hotel. Meu discurso vai para uma rede nacional de TV, e a Senhorita vai marchar no salão de baile de braços dados comigo. Você vai usar o branco imaculado de uma virgem, com um botão *Youth for Tom Finley* em um ombro e um buquê de lírios no outro. Você estará na plataforma dos participantes comigo, você de um lado e Tom Junior do outro, para acabar com esses rumores sobre sua corrupção. [...] Olhando para você, toda de branco como uma virgem, ninguém ousará falar ou acreditar nas histórias horríveis sobre você. Estou confiando muito nesta campanha para atrair jovens eleitores para a cruzada que estou liderando. Eu sou tudo o que resta entre o Sul e os dias negros da Reconstrução. E você e Tom Junior vão ficar ao meu lado no grande salão de baile de cristal, como exemplos brilhantes da juventude Branca do Sul - em perigo. (WILLIAMS, 2000b, p. 198-199, tradução nossa)¹⁴⁶

Nesse diálogo fica expressa a ação do capital sobre o corpo de Heavenly, objetificado pelo pai: vestido à sua maneira e adornado com os símbolos ideológicos de sua cruzada segregacionista. Heavenly contraíra uma DST de Chance quando namoravam, que a levou a um procedimento cirúrgico, que por má condução do médico a deixou estéril. Nem mesmo o autoexílio proposto por ela, ao reconhecer que a condição que lhe foi imposta lhe tornava inadequada ao sistema, foi considerado pelo pai: pelos ruídos que isso traria à sua ligação com a elite protestante local. Em relação ao segundo momento, a segregação aos negros é explícita: um jovem homem negro é assassinado e castrado e essa morte ligada diretamente pela imprensa à figura de Boss Finley.

¹⁴⁶ “HEAVENLY: Papa, you have got an illusion of power

BOSS: I have power, which is not an illusion.

HEAVENLY: Papa, I'm sorry my operation has brought this embarrassment on you, but can you imagine it, Papa? I felt worse than embarrassed when I found out that Dr. George Scudder's knife had cut the youth out of my body, made me an old childless woman. Dry, cold, empty, like an old woman [...] Papa I won't embarrass you any more. I've made up my mind about something. If they'll let me, accept me, I'm going to a convent.

BOSS (shouting): You ain't going into no convent. This state is a Protestant region and a daughter in a convent would politically ruin me. [...] Now, tonight, I'm addressing the Youth for Tom Finley clubs in the ballroom of the Royal Palms Hotel. My speech is going out over a national TV network, and Missy, you're going to march in the ballroom on my arm. You're going to be wearing the stainless white of a virgin, with a Youth for Tom Finley button on one shoulder and a corsage of lilies on the other. You're going to be on the speaker's platform with me, you on one side of me and Tom Junior on the other, to scotch these rumors about your corruption. [...] Looking at you, all in white like a virgin, nobody would dare to speak or believe the ugly stories about you. I'm relying a great deal on this campaign to bring in young voters for the crusade I'm leading. I'm all that stands between the South and the black days of Reconstruction. And you and Tom Junior are going to stand there beside me in the grand crystal ballroom, as shining examples of white Southern youth - in danger.”

Abaixo, um momento da transmissão televisiva em que ele nega essa ligação sem deixar de expressar o elo com a ideologia motivadora do homicídio

BOSS: Como todos sabem, não participei de uma determinada operação em um jovem cavalheiro negro. Eu chamo esse incidente de uma magreza deplorável. Essa é a única coisa sobre a qual concordo totalmente com a imprensa radical do Norte. Foi uma coisa deplorável. No entanto ... eu entendo as emoções que estão por trás disso. A paixão de proteger com esta emoção violenta algo que consideramos sagrado: a pureza do nosso próprio sangue!” (WILLIAMS, 2000b, p. 224, tradução nossa)¹⁴⁷

Tennessee tendo finalizado a peça em 1952 ainda encontrava um contexto em que as leis segregacionistas dos estados do Sul dos EUA, implementadas desde o fim da *Reconstruction*, no final do XIX, conhecidas como leis Jim Crow, ainda não tinham sido preteridas¹⁴⁸: a figura de Boss enuncia claramente essa questão latente no Sul dos EUA.

Além desse ponto arejado para época, o de Silveira reconhecer a representação da opressão do capitalismo sobre os indivíduos nessa peça, o crítico destaca ter ela uma apresentação diferente das suas predecessoras, resultado, segundo ele de dois fatores, do “interno - o amadurecimento do autor - e de outro externo - o apodrecimento cada vez mais rápido do mundo que está sendo retratado.” (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6)

Sobre o texto, ainda nos informa em sua crítica que “a encenação do Pequeno Teatro de Comédia baseou-se, segundo estou informado, na versão de Elia Kazan aplaudida na Broadway.” (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6) que tratava-se então de “uma versão que convinha aos objetivos particulares de um encenador bastante particular, contra a qual, de resto, o próprio Tennessee Williams se insurgiu recentemente em ruptura que se tornou pública” (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6) e que ao seu ver o texto que Williams havia publicado na revista *Squire*, no ano anterior, em detrimento do montado pelo PTC possuía “muito maior valor literário e teatral, nela existindo uma cena que me parece fundamental, e que não existe na presente encenação: a do encontro entre Chance e Heavenly Finley.” (CORREIO PAULISTANO, 14 e 16/08/1960, Teatro e outros palcos, p. 6).

¹⁴⁷ “BOSS: As you all know I had no part in a certain operation on a young black gentleman. I call that incident a deplorable thin. That is the one thing about which I am in total agreement with the Northern radical press. It was a deplorable thing. However... I understand the emotions that lay behind it. The passion to protect by this violent emotion something that we hold sacred: our purity of our own blood!”

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>. Acesso em: 07 jun. 2021.

Seguimos agora para uma outra crítica de Silveira, para a segunda montagem em São Paulo de *A Streetcar Named Desire*, que como já mencionado recebeu o nome de *Um bonde chamado desejo*.

2.6 - *Um bonde chamado desejo* – 1962

Um bonde chamado desejo subiu ao palco do Teatro Oficina em 1962. Sobre essa apresentação só localizamos uma crítica, assinada por Miroel Silveira, no 2º Caderno do *Correio Paulistano*, publicada em 27 de abril de 1962. Para contraste e arremate das análises que estamos fazendo, visto nos encaminharmos para a última, sobre *A noite do iguana*, utilizaremos também trechos das publicadas em 1948, a partir de *Uma rua chamada pecado*.

Nessa crítica intitulada *Um bonde chamado desejo*, publicada dois anos depois da crítica sobre *Doce pássaro da juventude*, que acabamos de analisar, Miroel Silveira demonstra que no tocante à recepção de Williams prossegue oferecendo uma outra perspectiva de leitura de sua dramaturgia em seu texto crítico, proporcionando então um posicionamento contra hegemônico em relação ao que encontramos nas outras críticas. Em um dos momentos desse texto crítico, ele nos traz um registro contundente de como parecia ser percebida a produção dramática de Williams naquele momento. Dizendo que estava

em moda citar Tennessee Williams como um exemplo de decadência intelectual e política, contrapondo sua dramaturgia a de autores diretamente socializantes, da linha de Brecht. Mas acredito que seja dever principal da integridade da crítica não temer nunca desafiar a moda e seu fascismo dogmático, no qual a verdade sempre soçobra. Por isso reputamos pouco importante que Tennessee Williams, honesto para com sua própria índole, não pretenda jamais fazer profissão de fé política: os retratos que traçou de seres humanos em conflito são admiráveis; suas obras, especialmente “*Um Bonde Chamado Desejo*”, são indiscutíveis fatos teatrais, são teatro; e além do mais representam indiretamente eficaz libelo contra uma sociedade capitalista que deixa perder nossos melhores valores humanos para ressaltar os mitos do sucesso do divertimento obrigatório (to have fun!) e da predominância do dinheiro. (CORREIO PAULISTANO, 27/04/1962, 2º caderno, p. 5)

Silveira, ao nosso ver, reconhece então que a opção estética de Williams, que se baseia no aspecto lírico da sugestão não privava sua dramaturgia de demonstrar índices da matéria social, neste caso relacionados à opressão dos indivíduos no âmbito do sistema capitalista. Vemos, que assim como em *Doce pássaro*, o crítico prossegue então elencando o dinheiro como tema das peças de Williams: no primeiro capítulo desta segunda parte trouxemos alguns exemplos de como esse tema aparece em *Um bonde chamado desejo*. Contudo, Silveira nos demonstra uma filiação com uma outra questão hegemônica da recepção de Williams no Brasil que é a originária dos Seminários de Dramaturgia de Boal, a de elencar *Um bonde chamado desejo* como uma peça modelar na obra de Williams. Silveira demonstra sua filiação a essa ideia quando diz que *Um bonde chamado desejo* seria a “obra-prima de Tennessee, que dizem

somente haver sido igualada pela sua última obra na Broadway, “The Night of Iguana” (CORREIO PAULISTANO, 27/04/1962, 2º caderno, p. 5) e também de certo modo reduz a possibilidade de leitura da matéria social, que havia ampliado em outros momentos do texto, quando optou por registrar que essa peça “Constitui-se numa síntese magistral de uma personalidade feminina sensível e delicada. Blanche du Bois, esmagada por um mundo de ideias feitas e de sanidades convencionais” (CORREIO PAULISTANO, 27/04/1962, 2º caderno, p. 5)

Silveira representa, ao nosso ver, nas críticas que proferiu sobre as peças do recorte, montadas nos anos 1960, como já mencionamos, uma abertura até ainda não vista para questões ligadas à matéria social na dramaturgia de Williams. Contudo, não parece fácil evitar pensar que essa possibilidade de publicar um texto mais progressista pudesse ter a ver também com uma desestabilização do papel do *Correio Paulistano* como articulador da elite paulistana, haja visto que o veículo, estabelecido em 1854, seria descontinuado no ano de 1963.

Recuando por um instante, nos ateremos agora a alguns trechos de três textos críticos publicados na ocasião da primeira montagem dessa peça de Williams em São Paulo, então intitulada, *Uma rua chamada pecado*, em um movimento de recobrar esses primórdios da recepção de Williams no teatro paulistano antes de seguir para a última análise de nosso recorte.

Do primeiro desses textos, o pequeno texto crítico publicado por Vicente Ancona na seção *Teatro*, da *Folha da Manhã*, de cinco de novembro de 1948, e intitulado *Entre o Desejo e o pecado*. Para o crítico “a obra de Tennessee Williams ostenta um colorido e uma força de expressão verdadeiramente inconfundíveis.” (FOLHA DA MANHÃ, 05/11/1948, Teatro, p. 6) e que nessa peça “as paixões, os delitos e as desgraças em que estão envolvidos Blanche Du Bois, sua irmã Stela e o marido desta, Robert Kowalsky, constituem simples fatos da vida, a animar e comover a inspiração humana e poética do autor” (FOLHA DA MANHÃ, 05/11/1948, Teatro, p. 6), concluindo que Williams fixa “maravilhosamente o clima e as atitudes de que decorrem, como que marcados com estíma inelutável, seres patológicos e complexos, cujos pensamentos são traduzidos em fatos, ora torpes, ora sublimes, tal como se lhe depara a vida.” (FOLHA DA MANHÃ, 05/11/1948, Teatro, p. 6)

No segundo desses textos, publicado por O.C. na seção *Teatro do Correio Paulistano*, em dois dias seguidos, cinco e seis de novembro de 1948, intitulado *Uma rua chamada pecado*, destacaremos dois aspectos.

O primeiro deles retrata como o crítico optou por ligar Williams e O'Neill, na intenção de traçar uma cronologia conveniente dos dramaturgos estadunidenses montados no teatro paulistano, tendo O'Neill sendo montado *a priori*. O crítico sugere que os personagens de *Uma rua chamada pecado*, a segunda de Williams entre nós, muito lembram “as criaturas imaginadas por O'Neill e que conhecemos em “Desejo” [...] e “Ann Cristie” [...]. Seres brutais, rudes, mal educados, irritadiços, neurastênicos, dominados por seus desejos e que para satisfazê-los não procuram local, momento ou situação.” (CORREIO PAULISTANO, 05-06/11/1948, Teatro, p. 7), já podia se vislumbrar uma filiação da crítica com uma leitura psicologizante.

O segundo aspecto nos causou surpresa, assim como também aos pesquisadores estadunidenses com quem dividimos essa informação: Tennessee Williams foi considerado por esse crítico como um dramaturgo estadunidense negro, e do modo como que se referiu a essa constatação nos pareceu derogatório. Ele faz essa primeira inferência quando trata da relação entre O'Neill e Williams, descrita acima: “é esse o ponto de contato entre o fabuloso O'Neill e esse negro de valor que se chama Tennessee Williams, embora, por vezes, os conflitos psicológicos sejam tecidos com a mesma poderosa objetivação.” (CORREIO PAULISTANO, 05-06/11/1948, Teatro, p. 7, grifo nosso) e prossegue

Tennessee não procurou dar, como tem acontecido entre os escritores negros, segundo comentário, que por vezes nos chegam da grande República do norte, um significado racial, levando-o para o terreno das reivindicações políticas. Não. Jogou com criaturas simples, operários de uma fábrica, filhos de imigrantes, sem preconceitos portanto, gene que deve ser sua conhecida e em torno de suas deficiências de ordem intelectual, das falhas de sua educação, soube criar situações reais e mostrar, em toda sua brutalidade, seus desejos e objetivar os mais interessantes problemas de ordem puramente psicológica. Movimentando criaturas desse meio social, nelas deviam predominar, como realmente predominam, a brutalidade, a rudeza, o desejo primeiro e animal, sem que delas afastasse, entretanto, muita poesia e bastante lirismo. (CORREIO PAULISTANO, 05-06/11/1948, Teatro, p. 7)

Ainda, infere, a partir das soluções de cenografia da montagem de *Os Artistas Unidos*, que o uso das cores estaria atrelado à etnicidade atribuída ao dramaturgo

Ao contrário de uma grande maioria de autores, o negro americano é metucioso na orientação do ambiente em que vivem suas criaturas. Aquele fundo branco, aqueles móveis bem claros, aquela cortina bem vermelha dividindo o quarto, contemplada pelo “peignoir” vermelho berrante, que é vestido por muito tempo por Madame

Morineau, é uma complementação indispensável e por que não, também, a exteriorização de um recalque do autor? É bem conhecida a inclinação acentuada que os pretos têm pelo branco e pelo vermelho, principalmente em seu vestuário. (CORREIO PAULISTANO, 05-06/11/1948, Teatro, p. 7)

Não foi possível localizar nas publicações acadêmicas e editoriais sobre o TEN qual teria sido o primeiro dramaturgo estadunidense negro que montaram, mas segundo o que deferimos das informações disponíveis no portal Geledés¹⁴⁹ o primeiro dos dramaturgos negros dos EUA a serem montados pelo grupo de Abdias do Nascimento teria sido Langston Hughes (1901-1967), mais precisamente *Mulatto*, que estreara na Broadway em 1935¹⁵⁰. Em português recebeu o título de *Mulato*, sendo apresentado pelo TEN em 1957¹⁵¹, no Rio de Janeiro: provavelmente o primeiro dramaturgo estadunidense negro montado no Brasil. Segundo Douxami (2001) a peça também havia sido montada pelo TEN-SP, mas não se registra quando.

O último desses textos críticos de 1948 é o publicado por Décio de Almeida Prado, em *O Estado de São Paulo*, na seção *Palcos e Circos* de cinco de novembro de 1948. Nessa crítica, intitulada *Uma rua chamada pecado*, Prado registra que as personagens da peça, como em *Romeu e Julieta* de William Shakespeare (1534-1616), dividiam-se em dois partidos impassíveis de conciliação

o dos Du Bois, aristocratas sulinos de ascendência francesa e habituado a todos os requintes de “Beau Reve”, a mansão senhorial de nobre colunata no pórtico, e a massa humilde dos operários dos cortiços de New Orleans que se exprime sobretudo pelos gestos bruscos e pelo coração terno e rústico de Robert Kowalsky. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 05/11/1948, Palcos e Circos, p. 6)

Mesmo reconhecendo os personagens residentes no bairro de Desire como da classe trabalhadora, o que poderia indicar uma leitura já voltada à matéria social dessa peça, mas vemos então a escolha pela chave de uma leitura psicologizante e determinista que trataria sobretudo de um movimento do indivíduo por suas pulsões sexuais

Não há, pois, na peça de Tennessee Williams lugar para uma “moralidade” à velha maneira: trata-se antes de perceber, sem julgar, como os homens são arrastados na correnteza do cotidiano malgrado sua determinação, conhecendo a fraqueza da vontade e cedendo à imposição brutal do desejo. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 05/11/1948, Palcos e Circos, p. 6)

¹⁴⁹ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/teatro-experimental-do-negro-ten/>> Acesso em: 13 jun. 2021.

¹⁵⁰ Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/mulatto-12008>> Acesso em: 13 jun. 2021.

¹⁵¹ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/teatro-experimental-do-negro-ten/>> Acesso em: 13 jun. 2021.

Feito esse recuo, seguimos para a última crítica que levantamos, e que será igualmente proferida por Décio de Almeida Prado.

2.7 - *A noite do iguana* - 1964

A noite do iguana subiu ao palco do TCB em 1964. A exemplo de *Doce pássaro da juventude* só pudemos localizar uma crítica, a de Décio de Almeida Prado, publicada originalmente na seção *Teatro*, em 20 de março de 1964, e depois registrada em Prado (2002, p. 283-288).

Nessa crítica intitulada *A noite do iguana*, publicada apenas onze dias antes da fatídica data da instauração do Golpe Militar, vemos que uma peça cuja ação se passa no meio da Segunda Guerra Mundial, que tem entre seus personagens um casal de nazistas alemães, é lida, como na maioria das críticas que analisamos, em uma chave que refuta a presença evidente da matéria social nas peças de Williams.

O crítico já inicia o longo texto numa chave psicologizante, revisando a classificação entre loucura e sanidade e estabelecendo que Williams “entre esses especialistas do que poderíamos chamar de neurose dramática, é provavelmente o mais insigne. Os seus protagonistas sabem bordejar a prisão e o hospício sem jamais falsear o pé” (PRADO, 2002, p. 283) e que esses elementos de teor psicológico eram tão latentes naquele momento que o autor e as personagens já “deixam tantas indicações, que seríamos muito estúpidos se não se descobríssemos logo à primeira vista o segredo da mina: é só seguir a flecha.” (PRADO, 2002, p. 283) e conclui, nesse âmbito, dizendo que “*A Noite do Iguana*, a esse respeito, é a peça mais aperfeiçoada de Tennessee Williams” (PRADO, 2002, p. 283) Prado estabelecerá então um paralelo entre *Iguana* e *O anjo de pedra*

A aproximação entre *A Noite do Iguana* e *O Anjo de Pedra*, estabelecida acima, não é acidental. Se as personagens básicas das duas peças assemelham-se tanto, não em si mesmas, mas na posição que assumem perante a vida (o trio Hannah, Shannon, Maxine repete em linhas gerais o esquema Alma, Joe, Rosa Gonzales), é que Tennessee Williams voltou ao seu eterno problema, opondo mais uma vez puritanismo e sensualismo. (PRADO, 2002, p. 283)

É fato que em ambas as peças o puritanismo se coloca evidente, neste segundo caso através de Shannon, reverendo que foi expulso de sua igreja e que buscou abrigo no hotel de Maxine, mas do modo que entendemos a leitura do crítico não cooperaria com a leitura que fazemos, cujo propósito é o de destacar a matéria social dessa e das outras peças de nosso recorte.

Se pensarmos em outras representações, como por exemplo, de elementos da cultura oriental evocados ou materializados na dramaturgia, Prado os classifica como ponto referencial “obrigatório da *intelligentsia* dos Estados Unidos [de então]” (PRADO, 2002, p. 284) mas não que poderiam ser indícios de uma interação de Williams com outras estéticas. Prado lista os elementos que encontrou nessa peça “o quimono de Hannah, a história sobre os velhos moribundos de Shangai, o chá a que se acrescenta uma gota de ópio” (PRADO, 2002, p. 284), mas ofereceu então aos seus leitores a possibilidade de aproximarem tais elementos com influências que Williams pudesse ter recebido diretamente do teatro japonês.

Em 2019, estivemos no Provincetown Tennessee Williams Theater Festival¹⁵² que foi dedicado exclusivamente a essa aproximação entre a dramaturgia de Williams e o Japão, figurada principalmente por sua amizade com o dramaturgo japonês Yukio Mishima (1925-1970). Conforme o catálogo do evento, Williams já tinha o Japão, e a Ásia de modo geral, no radar, pelo menos desde a década de 1930. Williams em suas correspondências, entre os anos de 1950 e 1960, discorreria sobre seu contato com a Literatura contemporânea japonesa, que ele acessa a partir das traduções para o inglês e que seria estabelecida, entre 1957-1958, uma fase japonesa na obra do dramaturgo, cujas peças continham fortes influências do teatro japonês. *A noite do Iguana*, finalizada em 1959, estaria contida não só na segunda fase da obra de Williams, como também em uma fase interseccional entre essa e a terceira, a das *late plays*.

Dessa crítica de Prado, levantamos um aspecto latente da matéria social dessa peça que é da relação daquele contexto imediato da guerra, da esfera do público, interferindo no privado, representado pelo hotel: o da presença de um casal de nazistas Herr Fahrekopf e Frau Fahrenkopf. Esses personagens aparecem de modo intermitente na trama, causando estranhamento, e se pensarmos em Jim, de *À margem da vida*, por exemplo, eles trazem comunicações da esfera pública, sendo eles mesmos metonímias do grande conflito. Vemos isso demonstrado nessa fala de Herr Fahrekopf, reproduzindo o que ouve no rádio:

¹⁵² Disponível em: <<https://www.twptown.org/>> Acesso em: 13/06/2021.

HERR FAHRENKOPF: Os incêndios em Londres se espalharam desde o centro de Londres até a costa do Canal da Mancha [...].” (WILLIAMS, 2000b, p. 374, tradução nossa)¹⁵³

Prado, ao tratar desse índice, falando sobre a atuação, diz que

Tennessee Williams parece ter achado que a sua peça diminuiria de importância se não demonstrasse algum interesse pelos assuntos políticos. Daí, provavelmente, o pano de fundo histórico, destinado a relembrar de passagem o perigo que o triunfo nazista representou em fins da década de 30. Mas a participação social não se resolve assim de uma penada, por um decreto de inteligência crítica. Os quatro alemães de *A Noite do Iguana* permanecem sempre à margem da ação, como uma excrescência quase gratuita: que tinha de ver o nazismo, por pior que haja sido, com os dramas psicológico de Hannah Jelkes e Larry Shannon? (PRADO, 2002, p. 284)

Como mostra de que a presença desses personagens não é artificial na trama e denota uma intenção do dramaturgo de incorporar o *Zeitgeist*, progresso ou imediato. Vejamos que os EUA, em 1959 já estava imerso em mais uma outra guerra, a do Vietnã. Deixamos abaixo a canção que foi disposta integralmente pelo dramaturgo, ao fim desse texto dramático

Canção de marcha nazista

[...]

Me dê sua mão,

Sua mão branca

Adeus, meu amor, adeus,

Já que estamos indo -

Já que estamos indo -

Já que vamos contra a Inglaterra.

(WILLIAMS, 2000b, p. 428, tradução nossa)¹⁵⁴

¹⁵³ “HERR FAHRENKOPF: *The London fires have spread all the way from the heart of London to the Channel coast [...].*”

¹⁵⁴ “*Nazi Marching Song*

[...] *Give me your hand,*

Your white hand

Farewell, my love, farewell,

Since we're going –

Since we're going –

Since we're going against England.”

Concluimos aqui as análises e antes de adentrarmos nas considerações finais do trabalho nos pertinente uma sùmula das conclusões de nossa análise sobre o compêndio das críticas que levantamos.

2.8. - Conclusões sobre o compêndio das críticas sobre as peças longas do recorte

Como tentamos demonstrar, ao longo da análise dos vinte textos críticos referentes às sete peças longas de nosso recorte [*O anjo de pedra*, 1950, 1960; *À margem da vida*, 1948 e 1955; *A rosa tatuada*, 1956; *Gata em teto de zinco quente*, 1956; *Doce Pássaro da Juventude*, 1960; *Uma rua chamada pecado*, 1948, e *Um bonde chamado desejo*, 1962, além de *A noite do iguana*, 1964] colocadas aqui na ordem que as dispusemos, não nos pareceu encontrar algo diferente do já postulado da academia sobre a recepção de Williams no Brasil, ou seja que seguiu os ditames da leitura hegemônica do dramaturgo, ecoando a crítica estadunidense e internacional, com a exceção de momentos das críticas de Miroel Silveira para *Doce pássaro da juventude* e *Um bonde chamado desejo*, em que aponta a opressão dos personagens imersos no capitalismo: sem deixar, contudo, de demonstrar sua filiação à recepção de Williams promulgada por Boal, nos *Seminários*, considerando *Um bonde chamado desejo* obra-prima.

Proveram análises pautadas, em sua maioria, em chaves biográficas e psicologizantes, não escolhendo tratar de aspectos latentes da matéria social das peças. Não podemos deixar de pensar, contudo, que era imperioso aos profissionais acatar as demandas dos veículos, três jornais focados em atender as aspirações da burguesia paulista, que mesmo frente à industrialização e renovações de ordem educacional e sociocultural, que se engendravam na cidade, mantinha-se provinciana. Talvez essa demanda os fizesse evitar análises que proovessem outros horizontes, sobretudo que considerassem a matéria social das peças.

É fato também que nenhuma das críticas que utilizamos foi publicada no *Suplemento Literário*, de *O Estado de São Paulo*, mais dirigido e que poderia nos ofertar outras possibilidades de análise; que de Miroel Silveira encontramos sobretudo pequenos textos críticos (Silveira, 1976) frente às críticas alentadas publicadas em Prado (2001) e Prado (2002). Se pensarmos nos textos de Décio de Almeida Prado como paradigma da renovação da crítica teatral paulistana, no seu perfil formador e apuro, ou mesmo na liberdade que teve o crítico para escrever quando e o quanto quisesse, vemos que não puderam fugir, assim na relação antagônica do texto de Williams com a Broadway, da decisão final e hegemônica da crítica e do veículo de imprensa, de trabalhar para a manutenção do *status quo*. Temos a consciência de nossa distância histórica em relação a esses textos, mas também não podemos deixar, à luz de hoje, de pensar que se a leitura hegemônica de Williams prossegue retumbante no teatro paulistano e brasileiro muito se deve a esse momento em que começou a ser semeada em nosso terreno.

Considerações finais

Esperamos que *Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)*, como o primeiro trabalho, em nível nacional, dedicado a levantar e organizar dados sobre as primeiras montagens de Williams, no contexto de renovação do teatro paulistano, possa trazer, a partir desse levantamento mais luz a como se deu essa estreia de Williams nos palcos do teatro da capital paulista, e, no que toca à recepção crítica, que essa organização igualmente inédita de textos críticos sobre as peças de Williams, demonstre como a crítica teatral paulistana as recebeu.

Quanto às críticas, a partir dos 20 textos críticos que analisamos, a percepção que tivemos não mostraram leituras distintas das que já haviam sido postuladas pela academia no Brasil, estando ali, ao nosso ver, o cerne das leituras hegemônicas sobre a obra dramaturgica de Williams em nosso contexto.

Esperamos que este trabalho possa somar ao coro de Ilari (2000), Flores (2013), Flandoli (2017), Arnaut (2019) e Oliveira (2020) no âmbito das produções acadêmicas, e Betti (2017), no âmbito editorial, demonstrando outras possibilidades de leitura a partir da obra de Williams, da sua ligação direta com o social e quanto ela ainda prossegue desconhecida entre nós, quase como quando Mesquita voltara de Boston, em 1947, com a ideia de montar de *The Glass Menagerie*. Como mencionado por Toledo (2019) “ao desfocar dos aspectos psicologizantes e realistas, será possível um descongelamento destas obras de sua leitura hegemônica, dos padrões em que foram eleitas adequadas para o *mainstream*, fonte de sucesso e aclamação, bem como uma grande contribuição artística ao teatro contemporâneo estadunidense e mundial, portanto também ao Brasil.” (TOLEDO, 2019, p. 47)

Como pretendido no projeto, entendemos que o exaustivo levantamento realizado nos jornais, só não maior pela restrição momentânea aos acervos físicos, pôde preencher muitas das lacunas na historiografia brasileira sobre as montagens de estreia de Williams no teatro paulistano e que elas, a partir da validação deste trabalho, poderão cumprir nosso propósito inicial de nutrir repositórios dedicados à memória das artes no Brasil, como é o caso da Enciclopédia Itaú Cultural. Com os apêndices que provemos, por exemplo, que oferecem o quadro mais atualizado até agora sobre a ficha técnica de cada uma dessas montagens, igualmente resultado da extensa pesquisa e investimento em materiais.

Esse levantamento para nós está longe de ter data de término. Pretendemos assim que as condições sanitárias permitam prosseguir nele, e, no caso da validação deste trabalho consideramos uma publicação editorial.

Nesse momento em que rumamos para as últimas linhas desta dissertação, pensando na gratidão que é devida aos que vieram antes de nós e ajudaram a forjar as instituições educacionais e culturais brasileiras, que tanto nos auxiliam a manter o olhar direcionado aos valores da cidadania, e por resultado, do progresso comum, é difícil não pensar que neste cenário cada vez mais desolador, no quanto mais de resistência e resiliência precisamos ter para seguir. A pandemia só evidenciou algo que já havia sido colocado à olho nu desde o Golpe que retirou do poder a Presidente Dilma Rousseff, em 2016, o galopante desmonte de qualquer tentativa de progresso nesse país.

Nesse galopar intenso, o desmonte da Universidade Pública, a restrição ao fomento às Artes Cênicas, que será certamente justificado pelos governos, das três instâncias, como irrelevante frente ao gasto público no [des]controle da pandemia, isso sem pensar na triste nota que se tem tocado, ao vermos o fechamento de salas importantes do teatro paulistano. E se pensarmos na memória a situação prossegue calamitosa: o acervo do Teatro Oficina está sobrevivendo por doações de pessoas físicas, teve ameaça de despejo no início do contexto pandêmico; o TBC, que por intermédio do SESC quase nos foi devolvido, permanece à espera, aqui os votos que a ATBC juntamente com a sociedade civil, apesar do contexto pandêmico, possa lograr essa vitória. Isso só para citar dois exemplos, a lista de riscos a essa memória é imensa.

Ainda na questão da memória, alijados dos acervos físicos, pudemos ver o quanto são vitais nessa manutenção. A Internet não é um repositório universal, estamos ainda longe de ter bases de dados online sólidas como o IBDB [ainda assim este só sobre a Broadway]. Mesmo na Enciclopédia Itaú Cultural, ainda há muito a ser feito, muitas histórias ainda não foram contadas; a Internet também está longe de ser um acervo perene, vejam o caso do Acervo Gouvêa-Vaneau, tão prestimoso, que simplesmente saiu do ar nos últimos dias desta pesquisa.

Que Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964) possa honrar a historiografia teatral e crítica e seja mais um instrumento científico, que tendo essa natureza, fomente a reflexão e o progresso.

Referências

Periódicos

BOSTON GLOBE, Boston. Disponível em: <<https://bostonglobe.newspapers.com/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

_____, Boston, **02 fev. 1947.** Disponível em: <https://bostonglobe.newspapers.com/image/433692671>. Acesso em: 30 dez. 2020.

_____, Boston, **25 fev. 1947.** Disponível em: <https://bostonglobe.newspapers.com/image/433674975> Acesso em: 30 dez. 2020.

_____, Boston, **16 mar. 1947.** Disponível em: <https://bostonglobe.newspapers.com/image/433917913> Acesso em: 30 dez. 2020.

_____, Boston, **30 jun. 1947.** Disponível em: <https://bostonglobe.newspapers.com/image/433357505>. Acesso em: 30 dez. 2020.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, **17 jul. 1948, Teatros, p. 7.** Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_09&pasta=ano%20194&pesq=%22tennessee%20williams%22&pagfis=38401> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **05 e 06 ago. 1948, Teatro, p. 7.** Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_09&pasta=ano%20194&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=39848> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **18 ago. 1950, Teatro, p. 6.** Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22tennessee%20williams%22&pagfis=2965. Acesso em: 05 jul. 2021.

_____, São Paulo, **31 ago. 1950, Teatros, p. 7.** Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22tennessee%20williams%22&pagfis=3138. Acesso em: 05 jul. 2021.

_____, São Paulo, **06 set. 1950, Teatro, p. 7.** Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22tennessee%20williams%22&pagfis=3218. Acesso em: 05 jul. 2021. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22tennessee%20williams%22&pagfis=28424. Acesso em: 05 jul. 2021.

_____, São Paulo, **02 set. 1950, Teatro, p. 6.** Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=3165> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **11 ago. 1953, Comédia, p. 7.** Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=17162> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **27 out. 1955, 1º caderno, p. 7.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=28424> Acesso em: 11. jul. 2021.

_____, São Paulo, **06 mai. 1956, Ribalta, p. 5.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=31220> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **12 e 18 mai. 1956, Teatro. p. 4.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=31307> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **24 e 26 out. 1956, Teatro. p. 4.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=33841> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **28 out. 1956, 2º caderno, p. 5.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=33910> Acesso em> 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **20 out. 1956, Ribalta, p. 5.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=33782> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **04 jan. 1957, Tabloide, p. 3.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=34921> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **03 ago. 1960, São Paulo Social, p. 4.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_11&pasta=ano%20196&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=3164> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **14 e 16 ago. 1960, Teatro e outros palcos. p. 6.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_11&pasta=ano%20196&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=3338> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **27 de abr. 1962, 2º caderno. p. 5.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_11&pasta=ano%20196&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=11787> Acesso em 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **07 jun. 1962, Ribalta. p. 3.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_11&pasta=ano%20196&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=12357> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **28 de jul. 1962, Ribalta. p. 11.** Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_11&pasta=ano%20196&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=13056> Acesso em: 11 jul. 2021.

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

_____, São Paulo, **07 ago. 1948, Artes e Artistas, Cinema, Rádio, Palcos e Circos, p. 6.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480807-22462-nac-0006-999-6-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **05 nov. 1948, Palcos e circos. p. 6.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481105-22537-nac-0006-999-6-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **28 nov. 1948, Palcos e circos. p. 8.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481128-22557-nac-0008-999-8-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **01 nov. 1955, Palcos e circos. p. 6.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19551101-24691-nac-0006-999-6-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **15 mai. 1956, Palcos e circos. p. 11.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19560515-24855-nac-0011-999-11-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **26 out. 1956, Palcos e circos. p. 8.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19561026-24996-nac-0024-999-8-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **21 mai. 1959, A sociedade, p. 8.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590521-25782-nac-0008-999-8-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **06 mai. 1961, Teatro, p. 9.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610506-26389-nac-0009-999-9-not/busca/Cia+Nydia.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **26 ago. 1961, 2º clichê. p. 27.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610827-26486-nac-0027-999-27-not/busca/Tennessee+Williams+Municipal.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **23 set. 1961, Suplemento literário. p. 5.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610923-26509-nac-0013-lit-5-not.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **03 abr. 1983, Suplemento de cultura, p. 8-9.** Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830401-33149-nac-0064-cul-8-not/busca/Caio+Ca%C3%ADub%C3%AD.>> Acesso em: 11 jul. 2021.

FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

FOLHA DA MANHÃ, São Paulo, **03 out. 1947, 1º caderno, p. 5.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=23912&anchor=231279&origem=busca&originURL=&pd=71015a7497d7852284c9c652782198ac>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **14 out. 1947, 1º caderno, p. 6.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=23921&anchor=231479&origem=busca&originURL=&pd=1e8d213876b9bc151ce991589718c1d3>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **26 jun. 1948, 1º caderno, p. 6.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24136&anchor=210542&origem=busca&originURL=&pd=706eaa3c94d66704de70d0bea0206b02>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **05 nov. 1948, Teatro, p. 6.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24247&anchor=233075&origem=busca&originURL=&pd=b72d3ac51093625c10305d3d0f821a04>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **20 out. 1956, Reportagem, p. 5.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=30569&anchor=4656619&origem=busca&originURL=&pd=026e41527d8332145df49ef59fd525f4>> Acesso em: 11 jul. 2021.

_____, São Paulo, **23 out. 1956, Artes – Teatro – Cinema - Rádio – Sociais, p. 9.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=30571&anchor=4656731&origem=busca&originURL=&pd=da108a158b0039e5c79f612fbd6fd71d>> Acesso em: 11 jul. 2021.

FOLHA DA NOITE, São Paulo, **15 out. 1953, 2º caderno, Espetáculo, p. 4.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=43296&anchor=4722075&origem=busca&originURL=&pd=9dfd8c9a0dec787f163b09f77c1034d1>> Acesso em: 11 jul. 2021.

THE NEW YORK TIMES, Nova Iorque. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

_____, Nova Iorque. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-dramacrit.html>> Acesso em: 31 mai. 2021.

_____, Nova Iorque. **02 abr. 1945, Sports, p. 15.** Disponível em: <<https://www.nytimes.com/>> Acesso em: 06 jun. 2021.

REVISTA TEATRO BRASILEIRO, São Paulo, abr. 1956, Sexta edição, 49p.

Publicações e trabalhos acadêmicos

ARNAUT, L. M. **Gênero e sexualidade.** In: **Tennessee Williams: Algo não dito.** São Paulo. Giostri, 2017. 115p.

BASBAUM, H. **O Teatro de Arena: a primeira revolução.** In: **José Renato: Energia Eterna.** Coleção Aplauso. São Paulo. Imprensa Oficial, 2009. 198p.

BETTI, M. S. O demorado adeus de Tennessee Williams: a representação de questões sócio-políticas numa peça da fase inaugural do Arena. **Aurora - Revista de Arte, Mídia e Política**, São Paulo, v. fev/mar. 2012, n. 13, 2012a. p. 11-27. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/8435/6540>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

BETTI, M. S. **Tennessee Williams**: formas não dramáticas nas peças em um ato. Um relato de estudo cênico e interpretativo. 2012b. 5p. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3338>> Acesso em: 31 mar. 2020.

_____. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-1955). **Sala Preta**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 156-179, 2015a. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p156-179. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____. Da química ao teatro. In: Catálogo da Exposição: **Augusto Boal - Atos de um Percorso**, Rio de Janeiro, CCBB. 2015b. p. 14-27.

BETTI, M. S. Teatro Estadunidense no Brasil - Primeiro Tempo 1945 – 1968. In **Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil: Três Estudos**. São Bernardo do Campo, Cia. Da Fagulha, 2017. 358p.

BERNSTEIN, A. **Consolidação e Entrevista do crítico à autora**. In: **A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005. 378p.

BERNSTEIN, A; JUNQUEIRA, C. **A crítica teatral moderna**. In: FARIA, J. R. (org.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX - Volume I**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 504p.

BRANDÃO, T. **O mito moderno / Começo do novo e Anexos**. In: **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009. 455p.

_____. **Os grandes astros**. In: FARIA, J. R. (org.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX - Volume I**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 492p.

COSTA, I. C. **Teatro americano moderno: introdução heterodoxa**. In: **Panorama do Rio Vermelho**. Ensaios sobre o Teatro Norte-Americano Moderno. São Paulo. Nankin Editorial. 2000. 175p.

CYPESS, S. M. **Tennessee Williams in Argentina**. In: PELLETIERI, O.; WOODYARD, G. **P. De Eugene O'Neill al "Happening"**. Buenos Aires. Galerna, 1996.

DOUXAMI, C. **Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono**. Afro-Ásia, num. 26, 2001, p. 313-363. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id+77002609>> Acesso em: 11 jul. 2021.

GARCIA, M. C. **Introdução**. In: **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural**. São Paulo. Mackenzie, 310p.

GÓES, M. Estrelas no andar de baixo. In: **Alfredo Mesquita**, um Grã-fino na Contramão. São Paulo. Terceiro Nome, 2007. 304p.

FERNANDES, N. **Os grupos amadores**. In: FARIA, J. R. (org.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX - Volume II**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 496p.

FLANDOLI, E. B. **Dramaturgia e Ficção Curta: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams (1911-1983)**. 216p. São Paulo. 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-13042017-084409/pt-br.php>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

FLORES, F. T. **Da Depressão às Raízes do Macartismo: apresentação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams**. São Paulo, 2013. 323p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15052013-093207/pt-br.php>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

GUZIK, A. **Sob o signo do dinamismo (1948 a 1949); Sob o signo do sucesso (1949—1953); Sob o signo das estrelas (1953-1955) e Sob o signo da crise (1956-1960)**. In: **TBC: crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia, 1948-1964**. São Paulo. Perspectiva, 1986. 233p.

ILARI, Mayumi D. S. **Twenty-Seven Wagons Full of Cotton, Baby Doll e Tiger Tail: Recriações da História Social Norte-Americana no Teatro de Tennessee Williams**. Campinas, SP: [s.n.], 2000. 168p. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269123>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

KEITH, T. **Tennessee Williams: Experimentation and the ‘Great American Play’**. In: LONDRÉ, F. H. (Ed.). **Modern American Drama: Playwriting in the 1940s –Voices, Documents, New Interpretations**. New York: Bloomsbury Publishing, 2018. p.151-175.

LEDESMA, V. **No pique do TBC**. In: **Cleyde Yaconis: Dama discreta**. Coleção Aplauso. São Paulo. Imprensa Oficial, 2004. 207p.

LEDESMA, V. **Meus verdes anos; De repente nos anos 60 e Cronologia**. In: **Miriam Mehler: Sensibilidade e Paixão**. Coleção Aplauso. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. 239p.

LICIA, N. **Ninguém se livra de seus fantasmas**. São Paulo. Perspectiva. 2002. 446p.

_____. **Sergio Cardoso por Nydia Licia**. In: **Sérgio Cardoso Imagens de sua arte - Um roteiro iconográfico organizado e comentado por Nydia Licia**. São Paulo. Imprensa Oficial, 2004. 160p.

_____. **Eu vivi o TBC; A companhia permanente do TBC; Teatro das segundas-feiras**. In: **Teatro Brasileiro de Comédia: Eu vivi o TBC**. São Paulo. Imprensa Oficial, 2007. 370p.

MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. **São Paulo sem Teatros; O Teatro Popular de Arte; Nydia Licia e Sérgio Cardoso; O Teatro de Arena**. In: **Cem anos de teatro em São Paulo (1875/1974)**. São Paulo. Ed. Senac, 2.000. 454p.

MESQUITA, E. **Um livro de memórias sem importância**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982. 89p.

MITCHELL, T. **Tennessee Williams and the Mummies of St. Louis: The Birth of a Playwright**. In: **The Tennessee Williams Annual Review**. Décima edição. 2009. Disponível em: <<https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=94>>. 2009. Acesso em: 07 mar. 2021

OLIVEIRA, R. F. F. **A trajetória de Um bonde chamado desejo no teatro brasileiro: um estudo de recepção aplicada**. 184p. 2020. Disponível em: <<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=76563&idprograma=40001016016P7&anobase=2020&idtc=1575>>. Acesso em 10 mai. 2021.

PRADO, D. A. **O anjo de pedra (1950); O anjo de pedra (1960)**. In: **Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral, 1947-1955**. São Paulo. Perspectiva, 408p.

_____. **A noite do iguana**. In: **Teatro em progresso: crítica teatral, 1955-1964**. São Paulo. Perspectiva. 2002. 336p.

_____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo. Perspectiva. 2009. 152p.

RAMOS, S. D. **O que é público não é de vocês: A ATBC e os Modelos de Gestão dos Grupos de Teatro em São Paulo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.27.2019.tde-10032021-154720. 290p. Acesso em: 16 mai. 2021.

ROCHA, Gabriel dos Santos. **O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.8.2016.tde-05082016-150405. Acesso em: 06 jun. 2021. 193p.

RIBEIRO, P. C. A. Teoria e Prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 140-149, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62858>. Acesso em: 17 jun. 2021.

SANTOS, J. P. **Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito do seu tempo**. 2010. Disponível em: <<http://obcom.nap.usp.br/midia/docs/f1e713ff24e8df82efed2ca16e7161b4.pdf>>. Acesso em: 31/03/2020.

SILVA, A. S. **Conteúdo e Apêndice**. In: **Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 1989. 284p.

SILVEIRA, M. **À margem da vida; A rosa tatuada; Gata em teto de zinco quente**. In: **A Outra crítica**. São Paulo, Editora Símbolo, 1976. 255p.

SEIXAS, E. N. **São Paulo e o TBC; Um caminho sem volta e Namoro com as estrelas**. Renato Borghi – Borghi em revista. São Paulo. Imprensa Oficial de São Paulo, 2008. 344p.

TOLEDO, L. M. A. **O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas.** Orientadora: Maria Sílvia Betti. São Paulo. 2019. 435 p. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24092019-161617/pt-br.php>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

TOLEDO, L. M. A. **Summer and Smoke, de Tennessee Williams, no Brasil: Título alterado, melodrama e acting edition.** **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, [S. l.]**, v. 1, n. 40, p. 1-30, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0203. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18900>. Acesso em: 30 mai. 2021.

VARGAS, M. T. **Cronologia Teatro | Cinema | Rádio | Televisão.** In: **Cacilda Becker** – Uma mulher de muita importância. São Paulo. Imprensa Oficial de São Paulo, 2013. 162p.

WILLIAMS, T. **A rosa tatuada.** Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1956. 186p.

_____. **The Night of the Iguana.** Nova Iorque. Dramatists Play Service, 1963. 100 p.

_____. **Sweet Bird of Youth.** Nova Iorque. New Directions, 1975. 132 p.

_____. **The Rose Tattoo: Play in three acts.** Nova Iorque. Dramatists Play Service, 1979. 170p.

_____. **A Streetcar Named Desire.** Nova Iorque. New Directions, 1980. 196p.

_____. **The Glass Menagerie; A Streetcar Named Desire; Summer and Smoke; Cat on a Hot Tin Roof e The Castastrophe of Success.** In: **Tennessee Williams Plays (1937-1955).** Nova Iorque. The Library of America, 2000a. 999p.

_____. **Sweet Bird of Youth e The Night of the Iguana.** In: **Tennessee Williams Plays (1957-1980).** Nova Iorque. The Library of America, 2000b. 1045p.

Repositórios online

BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES CAPES. Disponível em: <[http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#!/>. Acesso em: 06 jun. 2021.](http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#!/)

BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES. Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA USP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=7&Itemid=62&lang=pt-br%22%22&filtro=tennessee%20williams>. Acesso em: 06 jun. 2021

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Hemeroteca digital.** Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

ENCICLOPÉDIA ITÁU CULTURAL. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITÁU CULTURAL: **Anna Christie**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405040/anna-christie>> Acesso em: 29 mai. 2021.

_____: **Nick Bar...** Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398268/nick-bar-alcool-brinquedos-ambicoes>> Acesso em: 05 jun. 2021.

_____: **Teatro Cacilda Becker**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399343/teatro-cacilda-becker>> Acesso em: 26/ mai. 2021.

_____: **Pequeno Teatro de Comédia**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399352/pequeno-teatro-de-comedia>>. Acesso em: 09 mai. 2021.

INTERNET BROADWAY DATA BASE (IBDB): **All God's Chillun Got Wings**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-show/all-gods-chillun-got-wings-1452>> Acesso em: 31 mai. 2021.

_____: **Anna Christie**. Adaptado de: Adaptado de: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/anna-christie-12677>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

_____: **Laurette Taylor**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/laurette-taylor-61942>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____: **Pauline Lord**. Adaptado de: <<https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/pauline-lord-50106>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

_____: **Playhouse Theatre**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/theatre/playhouse-theatre-1324>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

_____: **A Streetcar Named Desire**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/a-streetcar-named-desire-1804>> Acesso em: 31 mai. 2021.

_____: **Summer and Smoke**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/summer-and-smoke-2026>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

_____: **The Emperor Jones**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-show/the-emperor-jones-3325>> Acesso em: 31 mai. 2021.

_____: **The Glass Menagerie**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-glass-menagerie-1691>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

_____: **The Man Who Had All the Luck**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-man-who-had-all-the-luck-1601>> Acesso em: 29 mai. 2021

_____: **Tobacco Road.** Disponível em:
<<https://www.ibdb.com/broadway-production/tobacco-road-1065>> Acesso em: 31 mai. 2021.

_____: **You Touched Me.** Disponível em:
<<https://www.ibdb.com/broadway-production/you-touched-me-1725>>. Acesso em: 31 mai. 2021.

_____: **Garden District.** Disponível em:
<<https://www.ibdb.com/broadway-production/garden-district-4306>> Acesso em: 05 jun. 2021.

INTERNET MOVIE DATA BASE (IMDB): Adaptações fílmicas das peças de Williams
Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0056541/?ref_=fn_al_tt_1> Acesso em: 05 jun. 2021

_____: **Baby Doll.** Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0048973/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 06 jun. 2021.

_____: **A Streetcar Named Desire.** Disponível em:
<https://www.imdb.com/title/tt0044081/?ref_=nv_sr_srsrg_0> Acesso em: 31 mai. 2021.

_____: **Sweet Bird of Youth.** Disponível em:
<https://www.imdb.com/title/tt0056541/?ref_=fn_al_tt_1> Acesso em: 05 jun. 2021.

_____: **The Night of the Iguana.** Disponível em:
<https://www.imdb.com/title/tt0058404/?ref_=fn_al_tt_1> Acesso em: 05 jun. 2021.

_____: **The Rose Tattoo.** Disponível em:
<https://www.imdb.com/title/tt0048563/?ref_=nv_sr_srsrg_0> Acesso em: 31 mai. 2021.

Programas de peças e catálogos

CATÁLOGO DE 20 ANOS DA EAD. **EAD – Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968:**
Alfredo Mesquita. São Paulo. Secretaria do Estado da Cultura. Fundação Padre Anchieta, 1985.
147p.

PROGRAMA DA PEÇA O ANJO DE PEDRA NO TBC, 1959. Acervo particular. 33p.

PROGRAMA DA PEÇA GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE NO TBC, 1956. 50p.
Disponível em: <<http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/>> Acesso em: 07 mar. 2021.

Referências diversas

EMANCIPATION PROCLAMATION. Disponível em:
<<https://www.archives.gov/exhibits/featured-documents/emancipation-proclamation>> Acesso em: 06 jun. 2021.

LEIS JIM CROW. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>. Acesso em: 07 jun. 2021.

MARINA FREIRE. Disponível em: <<https://www.museudatv.com.br/biografia/marina-freire/>> Acesso em: 17 mai. 2021.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA. Disponível em: <<http://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/teatro-cacilda-becker/>> Acesso em: 26 mai. 2021.

MISSOURI. Disponível em: <<http://officialcitysites.org/us/states/missouri/>> Acesso em: 09 jul. 2021.

PRÊMIOS PULITZER RECEBIDOS POR TENNESSEE WILLIAMS. Disponível em: <<https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/218>> Acesso em: 01 jun. 2021.

PROVICENTOWN TENNESSEE WILLIAMS THEATER FESTIVAL. Disponível em: <<https://www.twptown.org/>> Acesso em: 13 jun. 2021.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT). Disponível em: <<https://www.sbat.com.br/quemsomos>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

SOUZA, J. I. M. **Relação de teleteatros apresentados pela TV Tupi**. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf>> Acesso em: 17 jun. 2021.

TENNESSEE WILLIAMS E O DELTA. Disponível em: <<https://deltawilliamsfestival.com/>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

THE TENNESSEE WILLIAMS ANNUAL REVIEW. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/>>. Acesso em: 29 mai. 2021

APÊNDICES

APÊNDICE 1 - Montagens de peças de Williams no teatro paulistano (1948-1964)

| Peça | Tradução | Data de estreia da montagem | Primeira montagem do texto no Brasil? | Teatro / Grupo / Companhia | Direção, produção, cenário, iluminação e elenco |
|-------------------------------|------------------------|-----------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------|---|
| <i>À margem da vida</i> | Esther Mesquita | 10/08/1948 | Sim | Theatro Municipal / GTE | Direção: Alfredo Mesquita; Direção de cena: Hélio Pereira de Queiroz; Produção: GTE; Cenografia: Clóvis Graciano, Figurino: Alfredo Mesquita; Desenho de luz: -; Elenco: Abílio Pereira de Almeida, Caio Caiuby, Marina Freire e Nydia Licia. |
| | | 11/11/1948 | N/A | TBC / GTE | Direção: Alfredo Mesquita; Produção: GTE; Cenografia: Clóvis Graciano; Desenho de luz: -; Elenco: Abílio Pereira de Almeida, Caio Caiuby, Marina Freire e Nydia Licia. |
| | | 25/10/1955 | N/A | Teatro de Arena | Direção: José Marques da Costa; Produção: Teatro de Arena; Cenografia: -; Desenho de luz: -; Elenco: Bárbara Fázio; Floramy Pinheiro, Fábio Cardoso e Jorge Fischer Jr. |
| | | ?/1958 | N/A | | Direção: José Renato; Produção: -; Cenografia: -; Desenho de luz: -; Elenco: Chico de Assis, Lélia Abramo, Miriam Mehler e Oduvaldo Vianna Filho. |
| <i>Uma rua chamada pecado</i> | Carlos Lage | 03/11/1948 | Não | Teatro Santana / Os Artistas Unidos | Direção: Ziembinski / Jacy Campos; Produção: Jacy Campos; Cenografia: Ziembinski; Desenho de luz: Ziembinski; Música: Claude Austin; Elenco: Ambrósio Fregolente, Arthur Costa, Flora May, Graça Mello, Henriette Morineau, Jacy Campos, Joyce Oliveira, Luiz Fróes, Margarida Rey, Maria Castro e Zeny Pereira. |
| <i>O anjo de pedra</i> | Raimundo Magalhães Jr. | 16/08/1950 | Sim | TBC | Direção: Luciano Salce; Assistente de direção: Sérgio Cardoso; Produção: Franco Zampari; Cenografia: Bassano Vaccarini; Desenho de Luz: -; Elenco: Cacilda Becker, Cecília Miranda, Cleyde Yáconis, Elizabeth Henreid, Frank Hollander, Fredi Kleeman, Glauco de Divitis, Joseph Guerreiro, Margot Police, Marina Freire, Maurício Barroso, Neli Patrício, Nydia Licia, Raquel Moacyr, Rui Afonso, Sérgio Cardoso, Victor Merinov e Waldemar Wey. |

| | | | | | |
|-------------------------------------|------------------------|------------|-----|---------------|---|
| <i>O anjo de pedra</i> | Raimundo Magalhães Jr. | 1960? | N/A | TMDC/ TBC | Direção: Benedito Corsi (Geraldo Queirós dirigiu apenas a montagem no Rio); Assistente de direção: Egydio Ecio; Cenografia: Bel Paes Leme; Desenho de luz: - ; Figurino: Kalma Murtinho; Contra-regra: Joel Jardim; Eletricista: Adelar Elias; Maquinista chefe: Arquimedes Ribeiro; Produção: TBC; Solos de violão: Joel Jardim. Elenco: Alzira Cunha, Cândida Teixeira, Cecília Carneiro, Chico Martins, Dina Lisboa, Elísio de Albuquerque, Elizabeth Henreid, Ericka Falken, Henrique Ogalla, Jorge Chaia, Leonardo Villar, Miriam Mehler, Moacyr Marchesi, Nathália Timberg, Odavlas Petti, Sérgio Albertini e Vera Lúcia. |
| <i>A rosa tatuada</i> | Raimundo Magalhães Jr. | 16/05/1956 | Sim | TMDC / TPA | Direção: Flaminio Bollini; Direção de elenco: Rodolfo Nanni; Produção: Sandro Polloni; Cenografia: João Maria dos Santos; Desenho de luz: Chick Fowle; Figurino: Margary Costa; Elenco: Beila Genauer, Benjamin Cattán, Diana Morell, Edmundo Lopes, Jardel Filho, Jardel Jarcolis, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Maria Della Costa, Mariah Dilnah, Marlene Rocha, Odete Lara, Rosamaria Murtinho, Serafim Gonzalez e Sidnéia Rossi. |
| <i>Gata em teto de zinco quente</i> | Raimundo Magalhães Jr. | 18/10/1956 | Sim | TBC | Direção: Maurice Vaneau; Direção de cena: Sebastião Ribeiro; Assistente de direção: Armando Paschoal; Produção: ; Cenografia: Mauro Francini; Desenho de luz: ; Figurinos: Odilon Nogueira (femininos), A. Soares de Oliveira (masculinos); Maquinista chefe: Arquimedes Ribeiro; Eletricista chefe: Aparecido André; Carpintaria: Carmine Pássaro e Hélio Ferraz da Silva; Eletroacústica: Kurt Taterka; Elenco: Cacilda Becker, Célia Biar, Dina Lisboa, Ziembinski, Jorge Chaia, Leonardo Vilar, Maria Nuzzo, Mario Nuzzo, Nicolas Bliochas, Niki Bliochas, Sadi Cabral, Samuel dos Santos e Walmor Chagas. |

| | | | | | |
|-----------------------------------|---------------------------|------------|-----|--|---|
| <i>Doce pássaro da juventude</i> | Brutus Pedreira | 09/08/1960 | Sim | TMDC / Pequeno Teatro de Comédia | Direção: Ademar Guerra; Produção: Pequeno Teatro de Comédia; Cenografia: Túlio Costa; Desenho de luz: -; Elenco: Cecília Carneiro, Elias Gleizer, Felipe Carone, Francisco Martins, Glauce Rocha, Irina Grego, Maria Célia Camargo, Marcos Vinícius Mauro Mendonça, Sérgio Alexandre e Tarcísio Meira. |
| <i>Um bonde chamado desejo</i> | Brutus Pedreira | 09/04/1962 | N/A | Teatro Oficina | Direção: Augusto Boal; Produção: Teatro Oficina; Cenografia: Flávio Império; Desenho de luz: -; Elenco: Cecília Rabelo, Célia Helena, Che Junga Quinzoto, Elizabeth Kander, Fuad Jorge, Lourdes Lins, Lysia Araújo, Maria Fernanda, Paulo Barreto, Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Tereza Austregésilo e Wolney de Assis. |
| <i>A noite do iguana</i> | Carlos Lage e Lygia Nunes | 05/03/1964 | Sim | Teatro Cacilda Becker | Direção: Walmor Chagas; Produção: Teatro Cacilda Becker; Cenografia: Jean Gillon; Desenho de luz: -; Elenco: Cacilda Becker, Ferreira Maia, Gaby Go, Julcir Rossi, Jurandyr Vianna, Karin Balz, Kleber Macedo, Leo Lopes, Lilian Lemmert, Olga Navarro, N. N., Ricardo Zoucas, Ulrich Neise, Walmor Chagas e Yolanda Cardoso. |
| Peças em um ato (Teatros) | | | | | |
| <i>Lembranças de Berta</i> | Guilherme de Almeida | 04/09/1950 | Sim | TBC | Direção: Ziembinski; Produção: -; Cenografia: Bassano Vaccarini; Desenho de luz: -; Ziembinski; Elenco: Célia Biar, Nydia Licia e Raquel Moacyr |
| | Guilherme de Almeida | 21/05/1959 | N/A | Teatro Bela Vista / Companhia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso | Direção: Sérgio Cardoso; Produção: -; Cenografia: Sérgio Cardoso; Desenho de luz: -; Elenco: Nydia Licia, Rita Cleos e Suzi Arruda. |
| <i>O demorado adeus</i> | Esther Mesquita | 01/08/1953 | Sim | MAM-SP | Direção: José Renato; Produção: Teatro de Arena; Cenografia: -; Desenho de luz: -; Elenco: Benjamin Steiner, Eva Wilma, Henrique Becker, John Herbert, Lulo Rodrigues, Renata Blaustein, Sérgio Sampaio. |
| <i>De repente no último verão</i> | Brutus Pedreira | 16/06/1961 | Sim | Teatro Bela Vista | Direção: Egydio Eccio; Produção: -; Cenografia: -; Desenho de luz: -; Elenco: Miriam Mehler, Nydia Licia |

Fonte: BASBAUM (2009); BRANDÃO (2009); CORREIO PAULISTANO (1950, 1953); ENCICLOPÉDIA ITÁU... (2021); O ESTADO DE SÃO PAULO (1960, 1983); GUZIK (1986); IBDB (2021); LEDESMA (2005); LICIA (2007); OLIVEIRA (2020)

APÊNDICE 2 - Relação de egressos da EAD envolvidos diretamente nas montagens das peças de Williams no teatro paulistano (1948-1964)

| Nome | Peça(s) | Turma |
|-------------------|--|----------------------|
| Monah Delacy | <i>O demorado adeus</i> | 1ª turma (1948-1950) |
| José Renato | <i>O demorado adeus</i> | 1ª turma (1948-1950) |
| Armando Paschoal | <i>Gata em teto de zinco quente</i> (1956) | 1ª turma (1948-1950) |
| Odilon Nogueira | <i>Gata em teto de zinco quente</i> (1956) | 1ª turma (1948-1950) |
| Leonardo Villar | <i>O anjo de pedra</i> (1950) | 1ª turma (1948-1950) |
| Dina Lisboa | <i>O anjo de pedra</i> (1950), <i>Gata em teto de zinco quente</i> (1956) | 2ª turma (1949-1951) |
| Benedito Corsi | <i>O anjo de pedra</i> (1960) | 2ª turma (1949-1951) |
| Geraldo Mateos | <i>O demorado adeus</i> (1955) | 2ª turma (1949-1951) |
| Floramyr Pinheiro | <i>À margem da vida</i> (1955) | 3ª turma (1950-1953) |
| Jorge Fischer Jr. | <i>À margem da vida</i> (1955) | 4ª turma (1951-1954) |
| Cândida Teixeira | <i>O anjo de pedra</i> (1960) | 6ª turma (1953-1956) |
| Cecília Carneiro | <i>O anjo de pedra</i> (1960) | 7ª turma (1954-1957) |
| Miriam Mehler | <i>À margem da vida</i> (1958); <i>O anjo de pedra</i> (1960) e <i>De repente no último verão</i> (1961) | 7ª turma (1954-1957) |
| Francisco Martins | <i>Doce pássaro da juventude</i> (1960) | 7ª turma (1954-1957) |
| Odavlas Petti | <i>O anjo de pedra</i> (1960) | 9ª turma (1956-1959) |

Fonte: SILVA (1989)

APÊNDICE 3 – Adaptações televisivas de peças de Williams no teleteatro da TV Tupi

| Programa | Data e Horário de transmissão | Título | Informações sobre a Ficha Técnica |
|--------------------------|--------------------------------------|--|--|
| Teatro de Tônia Carrero | 22/04/1954, 21:30 | <i>27 carros de algodão</i> | Direção: Adolfo Celi Elenco: Tônia Carrero |
| Tv de Vanguarda | 28/11/1954, 21:00 | <i>O anjo de pedra</i> Tradutor: Raimundo Magalhães Júnior | Elenco: elenco do TBC em 1950. |
| O contador de histórias | 21/06/1956, 22:00 | <i>A dama do inseticida</i> <i>Ginger-Ale</i> Adaptador: Dionísio Azevedo | Elenco: Lima Duarte; Lia de Aguiar; Célia Rodrigues |
| Grande teatro Três Leões | 20/08/1956, ? | <i>O anjo de pedra</i> | Elenco: Maria Fernanda; Maurício Barroso |
| Grande teatro Três Leões | 24/09/1956, ? | <i>Uma rua chamada pecado</i> | Elenco: Maria Fernanda; Jardel Filho |
| Tv de Vanguarda | 12/04/1959, 21:50 | <i>Uma rua chamada pecado</i> | Direção: Dionísio Azevedo Elenco: Maria Fernanda; Henrique Martins; Fernando Baleroni; Marly Bueno; Eduardo Abas; Araken Saldanha; Geraldo Louzano; Norah Fontes; Geni Prado; Xisto Guzzi; Nair Silva; Neide Pavani |
| Tele-teatro Brastemp | 18/02/1963, 22:00 | <i>A rosa tatuada</i> | Elenco: Wanda Kosmo; José Parisi; Patrícia Mayo; Maria Vidal; Néa Simões; Norah Fontes; Altair Lima; José Mário Pires; Guiomar Gonçalves |
| Grande Teatro Eltex | 26/08/1963, ? | <i>O anjo de pedra</i> | - |
| Tv de Vanguarda | 12/01/1964, 22:20 | <i>Uma rua chamada pecado</i> | Produção e Direção: Benjamin Cattan Elenco: Laura Cardoso; José Parisi; Percy Ayres; Guy Loup; Lidia Vani; João Burke; Altair Lima; Amândio Silva Filho |

Fonte: SOUZA (2021)

ANEXOS

Transcrição das críticas apresentadas no trabalho

| ANEXO A: <i>À margem da vida</i> / O Estado de S. Paulo (Novembro/1948) | | | |
|---|-----------------------------|-----------------------|-------------------------------|
| Peça: | <i>À margem da vida</i> | Teatro: | TBC |
| Jornal: | <i>O Estado de S. Paulo</i> | Data: | 28/11/1948 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | p. 8 / <i>Palcos e Circos</i> |

“À Margem da Vida”

Ao rever esta peça de Tennessee Williams, é impossível deixar de meditar sobre a estranha fascinação que os lemas de desajustamento social parecem exercer sobre o teatro norte-americano, em contradição com a imagem tradicional que torna os Estados Unidos não só uma das mais ricas, mas também umas das mais vigorosas e sadias terras do universo. Seríamos mesmo tentados a concluir que isso deveria provir da posição - não das mais privilegiadas - que o artista norte-americano ocupa na hierarquia de sua terra, se não nos lembrássemos, a tempo, de que nenhum outro povo emprega com tanta frequência, na linguagem corrente, a palavra frustração, como o norte-americano.

“*À Margem da Vida*”, por exemplo, é a peça por excelência da frustração. ó tem uma história, que se reparte por quatro pessoas: a incapacidade para enfrentar a realidade, para viver plenamente o instante presente. todas as quatro, de uma forma ou de outra, buscam refúgio no futuro ou no passado, ou em ambos simultaneamente. Tom - o mais covarde e também o mais poético entre eles - a partir de casa, vivia a vida fictícia dos versos escritos às escondidas ou das aventuras futuras prometidas pela imaginação. Em pensamento, na verdade, já há muito havia partido, como o pai. Uma vez longe de casa, no entanto, é para lá, para o passado, que volta os olhos incoercivelmente, até liberta-se pela arte, transformando ‘a memória em canto’, como aconselhou, há bem mais de dois mil anos, um dos maiores dramaturgos que a humanidade conheceu. Jim O’Connor se biparte entre a recordação dos dias gloriosos do ginásio e os planos igualmente gloriosos para o futuro, quando tiver dominado a arte mágica de falar em público... Laura é mais serena, mais apaziguada na aparência; desistiu definitivamente de lutar e entregou-se corpo e alma ao mundo infantil, puro e incorruptível, dos animaizinhos de vidro. De Amanda Wingfield nem se fala: essa habita resolutamente o passado, vive ainda nas ‘Montanhas Azuis’ rodeada de ricos pretendentes, filhos de fazendeiros... Do choque entre passado e presente, da comparação entre a antiga e a atual posição social da família - comparação humilhante que ele não sabe evitar - nasce muito da irritação que suas palavras

causam irresistivelmente em seus filhos, mais orgulhosos do que ela no mutismo em que pretendem encerrar a sua condição de aristocratas decadentes.

Enfrentar a mesma crítica duas vezes não é prova fácil, pois o senso crítico começa a exigir mais na segunda exibição, como na releitura. Pois foi essa a prova que o ‘Grupo de Teatro Experimental’ venceu esplendidamente ao representar “À Margem da Vida” no Teatro da rua Major Diogo, após tê-lo feito no Municipal. Quanto a nós, pelo menos, confessamos ter gostado tanto ou mais da segunda representação que da primeira. Somente agora, por exemplo, livre do Municipal, que lhe roubava parte da voz e grande parte do jogo cênico, pôde Marina Freire Franco demonstrar que tem em Amanda Wingfield realmente um grande papel, à altura das melhores do teatro nacional. Penetrou fundo no espírito e na psicologia da personagem. Marina faz parte dos pioneiros do teatro amador entre nós. Há muito aprendemos - todos nós que nos interessamos pelo teatro paulista - a admirar a sua dedicação pelo teatro, a sua disciplina e desprendimento como artista, a pertinácia com que foi eliminando gradativamente os seus defeitos de atriz. Tudo isto, é claro, são qualidade morais que não bastariam para nos levar a fazer um elogio que não julgássemos inteiramente merecido do ponto-de-vista artístico. mas no momento em que ela colhe o resultado do seu esforço e da sua abnegação, elevando-se a um plano que transcende de muito o amadorismo comum, é com o maior prazer, a maior alegria, que relembramos todas essas circunstâncias que servem para dar ainda mais realce à atuação.

| ANEXO B: <i>À margem da vida</i> / Correio Paulistano (Outubro/1955) | | | |
|--|---------------------------|------------------------|-------------------|
| Peça: | <i>À margem da vida</i> | Teatro: | Teatro de Arena |
| Jornal: | <i>Correio Paulistano</i> | Data: | 27/10/1955 |
| Crítico: | Delmiro Gonçalves | Página / Seção: | p. 7 / 1. caderno |

À Margem da Vida

Delmiro Gonçalves

A primeira pergunta que se impõe ao crítico ao assistir a um espetáculo de teatro de arena é: A peça presta-se ou não ao gênero? A última: Foram ou não bem aproveitadas as possibilidades que tal modalidade de teatro apresenta?

Assistindo “À Margem da Vida” de Tennessee Williams, encenada pelo “Teatro de Arena”, lembramo-nos da afirmação de Margo Jones, autora do livro “*Theatre-in-the-Round*”: “Não creio que existam limites às possibilidades do teatro de arena”.

A afirmação nos parece um tanto apressada, mas não tencionamos discuti-la. Aceitamo-la no caso da peça ora em foco.

A última pergunta poderá ser também respondida por outra afirmação daquela autora: “A luz é de importância primordial. Ela ocupa o lugar do pano de boca” ... “É quem cria a atmosfera, quem substitui o cenário”.

O drama da frustração de Amanda, Laura e Tom Wingfield, e mesmo o de Jim O’Connor - que procura esquecer seu malogro com cursos de oratória e de eletrônica, mas, lembrando-se do seu tempo de ginásio se trai constatando a esperança que fora com a realidade que é - pode ser perfeitamente apresentado em teatro de arena. Mas, a peça, que com o auxílio de cenários simultâneos, num palco comum, pode ser resolvida tecnicamente com facilidade, exige no teatro de arena absoluto domínio da luz e abundância de menos técnicos que, infelizmente, o “Teatro de Arena” ainda não está em condições de oferecer ao público.

Tendo em vista essas limitações, comuns a todo o teatro nacional, a nossa primeira pergunta pode ser assim transformada: Quais as peças que o “Teatro de Arena” pode encenar, sem prejuízo do seu conteúdo e sem falsear a sua qualidade artística?

A resposta, a nosso ver, é simples e desalentadora: Não as que dependam, como “À margem da vida”, de recursos técnicos perfeitos, principalmente dos de luz.

José Marques da Costa estreia como encenador, depois de uma carreira vitoriosa na televisão. E, dentro das limitações a que se viu constrangido, seu trabalho foi honesto, limpo e digno de respeito, principalmente no que se refere à marcação das cenas e na procura de um clima poético. Não conseguindo, porém, imprimir um ritmo seguro e certo à peça, prejudicado nesse particular pela deficiência e demora nas mutações das luzes, descurou também da dicção dos atores. Não podemos deixar passar sem menção a presença de uma espécie de caleidoscópio que, além de ser inadmissível num teatro de arena, é de absoluto mau gosto. Conseguiu, entretanto, criar momentos bastante poéticos, como a grande cena entre Laura e Jim, auxiliado, neste particular, pela boa escolha das músicas.

Jorge Fischer Jr. tem todos os requisitos para o papel e esteve bem, prejudicado às vezes por uma certa vontade de parecer excessivamente simpático ao público, defeito que sempre encontramos em suas interpretações e que precisa ser combatido para torná-lo capaz de ser um dos nossos melhores atores. Floramy Pinheiro, tendo a seu cargo o mais difícil papel da peça, se não conseguiu ser a Amanda dolorosamente pungente que o texto requer, teve a inteligência de não tornar a personagem unicamente caricatural, mantendo-se num meio termo elogiável e contornando com habilidade a complexa figura ideada por Tennessee Williams. Bárbara Fazio e Fábio Cardoso, apesar de sua pouca experiência cênica, tiveram oportunidade de demonstrar suas possibilidades, principalmente na grande cena do II ato, onde, por momentos, foram realmente felizes em seu desempenho.

Em resumo: um espetáculo de bom nível, digno de ser visto, porquanto a falta de ritmo de criação de ambiente poético, deve-se, em grande parte, mais a impossibilidades técnicas do que ao valor dos elementos que nele participaram.

| ANEXO C: <i>À margem da vida</i> / Folha da Manhã (Outubro/1955) | | | |
|---|-------------------------|-----------------------|--|
| Peça: | <i>À margem da vida</i> | Teatro: | Teatro de Arena |
| Jornal: | <i>Folha da Manhã</i> | Data: | 28/10/1955 |
| Crítico: | Miroel Silveira | Página/ Seção: | <i>Retirado de A Outra Crítica – p. 172-173)</i> |

Raras vezes tem um diretor nacional, e mesmo estrangeiro, podido estrear em condições tão felizes quanto as que marcam a primeira encenação de José Marques da Costa para o Teatro de Arena, nesta nova versão de *À Margem da Vida*, já anteriormente montada pela Escola de Arte Dramática e também pelo TBC (em sua primeira fase). Certamente muito o ajudaram o apoio artesanal já adquirido por José Renato em sua especialização de teatro circular e o entusiasmo dos jovens intérpretes - Bárbara Fazio, Jorge Fischer Jr., Florami Pinheiro e Fábio Cardoso. Mas o fato é que a estrela da difícil peça de Tennessee Williams foi feita em um nível e espetáculo que de nenhum modo traria indícios de um ensaiador iniciante. Na verdade, já trazia José Marques da Costa, do cinema e da televisão, uma experiência que lhe foi preciosa para a taxa de aferição de seu ângulo direcional.

Reduzindo os três cenários pedidos pelo texto a um apenas, dadas as limitações da “arena”, e por isso mesmo relegando um exagerado realismo de encenação bem como um possível neorealismo dos tipos e das interpretações para um plano remoto, buscou José Marques da Costa revelar a essência do drama tennesseense através da sinceridade e das comunicabilidades dos atores, dentro de um esquema de contenção antivirtuosística. O resultado foi além da expectativa, permitindo ao grupo realizar sua melhor encenação até o presente momento. A representação conseguiu transmitir-nos o clima tão poético e tão cotidiano do autor de *Uma Rua Chamada Pecado*, apesar de ter a experiência, vista de um ponto mais distante, me haver convencido de que o texto não se beneficia com a encenação *in the round*. Sobram ainda muitos pormenores materiais - pratos, talhades, roupas de cama, refeições, que com a proximidade ganham uma presença quase tão pesada quanto a que “Tom” recrimina nas palavras de sua mãe quando esta lhe faz observações sobre digestão e sucos salivares. Na distância do palco, esses detalhes se tornam fantasmiais, esgarçando-se em torno da ação, palpitante e sofrida. Em arena, eles crescem também para um primeiro plano, interferindo em demasia. Talvez fosse recomendável, neste tipo de encenação, tentar suprimir certos aspectos materiais, caminhando quase que para o expressionismo. De qualquer forma, como

compreensão do texto e condução dos atores, é *À Margem da Vida* um espetáculo plenamente realizado.

Florami Pinheiro, como “Amanda”, teve que lutar contra a própria mocidade, mas supriu essa limitação com um jogo de cena brilhante e sincero, por vezes ligeiramente suscetível de descer um pouco de tom para tornar-se menos internacional. Bárbara Fazio, muito longe, por seu aspecto saudável, da “Laura” convencionalmente aleijada que num primeiro golpe se poderia imaginar, tem um segundo ato extraordinário de doçura e sofrimento irrealizado. Jorge Fischer Jr. possui o físico ideal para o “Tom”, envolto sempre numa neblina de indecisões frente àquela “força imperiosa” que o impele, mas talvez tenha caído numa facilidade de articulação e emissão que ficam um pouco em constante com a permanente confusão espiritual do personagem. A Fábio Cardoso faltou certo ressoar pomposo de tambor oco, muito adequado para esse “Jim”, discípulo de oratória e evidentemente matéria-prima ideal para um Dale Carnegie. O entrosamento da representação, porém, está rematado com tamanho cuidado e acuidade, que esses pequenos senões pouco importam. O espetáculo é válido, e permanece o tempo todo de pé.

Folha da manhã - 28-10-55

| | | | |
|---|-----------------------------|-----------------------|-------------------------------|
| ANEXO D: À margem da vida / O Estado de S. Paulo (Novembro/1955) | | | |
| Peça: | <i>À margem da vida</i> | Teatro: | Teatro de Arena |
| Jornal: | <i>O Estado de S. Paulo</i> | Data: | 01/11/1955 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | p. 6 / <i>Palcos e Circos</i> |

Palcos e Circos

“À Margem da Vida”

A peça de Tennessee Williams é nostálgica como uma confidência feita num bar, de passagem, a um desconhecido. Quem nos toma por confidentes, aliás, é mesmo um marinheiro de passagem, que abandonou a própria casa, mas não conseguiu romper o círculo de reminiscências que o prendem e o prenderão para sempre à imagem da mãe e da irmã inválida: é mais fácil fugir para outras terras do que vencer os laços traiçoeiros da memória. E a peça volta-se nostálgicamente para o passado, dentro do qual se insere um segundo passado - a mocidade feliz de Amanda Wingfield, nas Montanhas Azuis, que ela não cessa de recordar, opondo-a ao presente, como um longínquo paraíso perdido. Cria-se assim a atmosfera apropriada para a matéria do drama - essa matéria de sonhos, de aspirações vagas e insatisfeitas, de que Shakespeare disse ser constituída a vida. O tema único é a incapacidade para aceitar a realidade, mas desenvolvido de vários modos e em várias chaves. Amanda refugia-se nas recordações da época em que era uma mocinha encantadora, bem diversa da mulher irritada e irritante de agora; Laura, sua filha, no mundo frágil e maravilhoso dos bichinhos de vidro: e Tom, o narrador, inclina-se para a poesia, escrita às escondidas, ou para a aventura do mar - “*mais, ó mon couer, entends les chants des matelots!*”. O próprio Jim O’ Connor, tão mais sólido e prosaico, não deixa de sonhar com a conquista do mundo, através da arte oratória e da ciência da eletricidade, símbolo das ingênuas esperanças da classe média norte-americana. A vida rotineira de todos os dias, sem horizontes, com deveres miúdos e satisfações miúdas, parece fascinar e horrorizar Tennessee Williams. Daí a tonalidade ao mesmo tempo amarga e cheia de poesia da sua evocação.

“À Margem da Vida” presta-se admiravelmente ao teatro de arena, não só porque a sua narração, ao dirigir-se diretamente ao público, quebra a concepção habitual do teatro (a de que os espectadores estão entrevedendo furtivamente cenas tiradas da própria realidade), mas porque

é uma peça que se compreende dentro de um ambiente mais estrita intimidade. Amanda, Laura são personagens frágeis dramaticamente, como frágil é o fiozinho de enredo. No “Teatro de Arena”, pelas próprias dimensões da sala, tornamo-nos cúmplices da ação.

A direção de José Marques da Costa é excelente para um estreante, ainda que já com certa experiência de rádio e televisão. Nota-se, no seu trabalho, alguma influência do cinema norte-americano, na procura de certos efeitos como riscar do fósforo que dá início ao espetáculo, iluminando o rosto do protagonista. Mas a busca de achados ocasionais de encenação não chega a perturbar a linha da representação, orientada num sentido de máxima naturalidade, fugindo a qualquer excesso caricatural. José Marques da Costa, consegue assim emocionar o público, embora não criando o clima de anormalidade psicológica próprio da peça. Tennessee Williams compraz-se em retratar as sociedades em decadência e as pessoas em processo de desintegração moral, num quadro de caráter já quase patológico, que a presente encenação abandonou um pouco. Amanda Wingfield, por exemplo, é certamente mais desequilibrada do que a vê José Marques da Costa. Nos Estados Unidos foi interpretada por uma grande atriz - Laurette Taylor - que há muitos anos não aparecia no palco, inutilizada pela bebida - e talvez este pormenor ilumine, melhor qualquer palavra, o caráter profundo da peça, que chega à poesia e à emoção através do espetáculo da neurose e do ridículo humanos.

Dentro desta linha de relativa simplicidade psicológica, os quatro jovens atores do “Teatro de Arena” estão, realmente, muitíssimo bem. Floramy Pinheiro tem em Amanda Wingfield o seu maior e melhor trabalho, confirmando as previsões otimistas da crítica sobre o seu grande talento. Fere várias notas - do cômico ao dramático - e todas com justeza. Jorge Fischer Jr. é o ator sensível de sempre, só não convencendo inteiramente quando se dirige em pessoa ao público. Bárbara Fazio não possui o físico frágil de Laura, mas representa com emoção e simplicidade, e Fábio Cardoso encontra em “À Margem da Vida” um papel talhado para as suas possibilidades atuais, de ator natural, porém ainda sem grande intensidade dramática e capacidade de interiorização, dando a Jim O’Connor o tom exato de superficialidade simpática, de segurança apenas aparente.

O “Teatro de Arena”, com “Uma mulher e três palhaços”, “Esta noite é nossa”. “Não se sabe como”, havia contentado sucessivamente a vários gêneros de público. Mas ainda estava à espera da peça que agradasse indistintamente a qualquer público, a peça de valor tanto comercial quanto artístico. É bem possível que “À Margem da Vida” venha desempenhar

precisamente esta função, ficando, de uma vez por todas, o conjunto orientado por José Renato no panorama teatral da cidade.

| | | | |
|--|-------------------------------|-----------------------|-------------------------------|
| ANEXO E: <i>Uma rua chamada pecado</i> / O Estado de S. Paulo (Novembro/1948) | | | |
| Peça: | <i>Uma rua chamada pecado</i> | Teatro: | Teatro Santana |
| Jornal: | <i>O Estado de S. Paulo</i> | Data: | 05/11/1948 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | p. 6 / <i>Palcos e Circos</i> |

Palcos e Circos

“Uma Rua Chamada Pecado”

Tennessee Williams, que nosso público já conhece graças à apresentação de “À Margem da Vida”, encenada e dirigida por Alfredo Mesquita para o “Grupo de Teatro Experimental”, é o autor da peça com que a sra. Henriette Morineau iniciou sua temporada paulista deste ano.

Conservando as mesmas qualidades poéticas daquela primeira obra, em seu novo trabalho, por certo mais cheio de dramaticidade, a princípio contrasta e depois funde numa mesma essência teatral o lirismo e a rudez. Por isso, as personagens, que no começo parecem divididas em dois partidos irreconciliáveis - o dos Du Bois, aristocratas sulinos de ascendência francesa e habituado a todos os requintes de “Beau Reve”, a mansão senhorial de nobre colunata no pórtico, e a massa humilde dos operários dos cortiços de New Orleans que se exprime sobretudo pelos gestos bruscos e pelo coração terno e rústico de Robert Kowalsky. Mas, a força do drama, que é o da própria vida, incumbe-se de amalgamá-los numa só humanidade sofredora. E, com os homens, confunde-se o Bem e o Mal numa angustiosa indefinição em que superior a todas as justificativas e a todas as condenações, domina o sentimento de culpa, a consciência do erro cometida sem que saiba bem por que.

Não há, pois, na peça de Tennessee Williams lugar para uma “moralidade” à velha maneira: trata-se antes de perceber, sem julgar, como os homens são arrastados na correnteza do cotidiano malgrado sua determinação, conhecendo a fraqueza da vontade e cedendo à imposição brutal do desejo. Nunca se sabe onde se vai ler desde que se tome “um bonde chamado Desejo”, que circulando de fato nas ruas de New Orleans, serviu de símbolo central da peça e foi barbaramente contraditado pelo título da nem sempre feliz versão brasileira que alude a uma inexistente “rua chamada pecado”.

Felizmente, contudo, tendo a sra. Henriette Morineau cedido a tal singularidade do tradutor, no mais procurou atender, com fidelidade e inteligência, às indicações do autor. A direção foi confiada a Ziembinski, o notável inovador do teatro moderno brasileiro, que também planejou um bom cenário, funcional e bonito. A distribuição de papéis foi adequada, a firme orientação geral, da qual aliás dependia diretamente o bom êxito de um espetáculo de excessivo seccionamento em quadros curtos e emprego abundante de personagens de “pontas”, sestros algo cinematográficos a que não resiste nem mesmo um teatrólogo da envergadura de Tennessee Williams.

Sob a direção de Ziembinski, os ‘Artistas Unidos’ estiveram em esplêndido nível, não decaindo sequer nos menores papéis (Nieta Junqueira, Dary Reis, Maria Castro, Artur Costa) mesmo naqueles incarnados pelos indefectíveis e modestíssimos “N.N.”. As figuras propriamente secundárias, muitas cuidadas, fizeram bom fundo para as cenas centrais sendo justo anotar que, sem desmerecer Margarida Rey, Jacy Campos e esses dois valores novos em contínuo progresso que são Flora May e Orlando Guy, merece atenção especial A. Fregolente, ainda desconhecido em São Paulo, e que, com sua inteligentíssima discricção, poderá, parece-nos, tornar-se um ator de primeira ordem. Da sra. Henriette Morineau, diremos tão só que continua a ascender em sua carreira brilhante da qual depende, em boa parte, o movimento de ressurreição do teatro profissional do Brasil; grande atriz, cônica de suas qualidades e de suas limitações, sabe conduzir-se com verdadeira maestria sobretudo naquelas cenas em que se convencionou chamar “fortes”.

Se deixamos para o fim Graça Melo, que desfruta no cartaz das honras do co-estrelato, é porque, sem negar-lhe o mérito da interpretação, gostaríamos de vê-lo menos exagerados em gritos, gestos e atitudes: seu papel é difícil e muito colorido, mas admite um melhor domínio das reações temperamentais que, sem sufocá-las, evite a aproximação da comicidade descabida. Ora, Graça põe-se sobretudo que o promissor [ar]tista não se deixe levar pelas reações do público que, como não pode ter escapado aos que estavam no palco na noite da estreia, não chegou a compreender a peça de Tennessee Williams, tomando-o por uma boa chanchada de beberrões e gritadores e inconvenientes. Lembremo-nos que no teatro, além de outras, há também uma função de educação artística...

| | | | |
|--|-------------------------------|-----------------------|----------------------|
| ANEXO F: <i>Uma rua chamada pecado</i> / Folha da Manhã (Novembro/1948) | | | |
| Peça: | <i>Uma rua chamada pecado</i> | Teatro: | Teatro Santana |
| Jornal: | <i>Folha da Manhã</i> | Data: | 05/11/1948 |
| Crítico: | V.A. [Vicente Ancona] | Página/ Seção: | p. 6 / <i>Teatro</i> |

Teatro

Entre o Desejo e o Pecado

O mais recente original de Tennessee Williams apresentado ao público paulistano por Henriette Morineau e sua Companhia

O Teatro Santana hospeda novamente Os Artistas Unidos, o aplaudido elenco chefiado pela ilustre comedianta Henriette Morineau, desta feita trazendo um repertório ainda mais atraente e variado do que o de sua primeira temporada em São Paulo.

Desde a estreia logo se verificar esse fato, pois a peça para tal escolhida - “A Streetcar Named Desire” - é a mais nova produção de um legítimo autor de vanguarda, Tennessee Williams, há pouco revelado à nossa plateia pelo Grupo de Teatro Experimental, que encenou de forma de todo louvável, no Municipal, “The Glass Menagerie”.

Audácia na concepção, coragem no esquema dramático e originalidade na forma são qualidades indiscutíveis, indiscutíveis em obras do consagrado escritor norte-americano que com apenas 34 anos de idade, já é um pioneiro da moderna expressão teatral, não apenas em sua terra, mas no mundo inteiro.

Talvez, à primeira vista, não se atine bem porque Um Bonde Chamado Desejo, na versão nacional, tenha sido crismado com outro nome - Uma Rua Chamada Pecado. Em verdade, porém, a substituição do veículo coletivo pelo logradouro público em nada afeta o conteúdo do drama. E quem duvidará da íntima analogia entre o desejo e o pecado? Só por isso, pois, de certo não merecerá ser condenado o tradutor Carlos Lage que, com este seu trabalho, mostra ter progredido, em relação a suas tentativas anteriores, mesmo porque ambos os títulos, o do original e o da tradução, são bastante significativos.

Premiada pelo “Critics’ Circle”, como sendo a melhor das peças postas em cena na temporada de 1947-1948, a obra de Tennessee Williams ostenta um colorido e uma força de expressão verdadeiramente inconfundíveis. Desenvolve-se a ação em Nova Orleans, como poderia ocorrer em outra cidade do Sul: seu ambiente, suas personagens, assim como o sopro quente de vida, que a estes e àquele anima simultaneamente, são elementos de caráter geográfico, tão definido quanto a própria psicologia das criaturas que representam. Esse traço típico, vigoroso e constante em toda a produção do autor, quer nas suas trintas e tantas peças em um ato, quer em seus “full-length plays”, ressalta com uma presença de forma quase agressiva em *Uma Rua Chamada Pecado*. As paixões, os delitos e as desgraças em que estão envolvidos Blanche Du Bois, sua irmã Stela e o marido desta, Robert Kowalsky, constituem simples fatos da vida, a animar e comover a inspiração humana e poética do autor. À torpeza, estática na aparência, e à crueldade chamejante nos olhos de personagens que só conhecem a força do instinto, manifesta na violência da luta pela vida, como na explosão bestial do amor, contrapõe o poeta a pureza transparente de outras criaturas, cujas almas naturalmente honestas compreendem a vida como sinônimo e anseio de trabalho, e sabem que o amor significa bondade, doçura e resignação.

Tennessee Williams fixa maravilhosamente o clima e as atitudes de que decorrem, como que marcados com estímulos inelutáveis, seres patológicos e complexos, cujos pensamentos são traduzidos em fatos, ora torpes, ora sublimes, tal como se lhe depara a vida. Porque sublime é a poesia do dramaturgo, a espalhar-se numa série de quadros impressionantes, a revelar no desenho e no colorido, na luz e na sombra, no detalhe e no conjunto, a sua pincelada magistral.

Perfeita a interpretação de Henriette Morineau, que foi coadjuvada com brilho por Flora May, Graça Melo, A. Fregolente e Margarida Rey. Montagem de belo efeito. Direção enfaticamente “teatral”, de acordo com a escola seguida por Ziembinski. Parte do público, a princípio acompanhou o desenrolar da peça, sem penetrar-lhe o sentido profundo e nem sequer apanhar-lhe as belezas da forma: afinal, porém, vencido diante da irresistível potência do drama, ensimesmou-se com a sua grandeza e aplaudiu com merecido calor os artistas.

V.A.

| | | | |
|--|-------------------------------|-----------------------|---------------------|
| ANEXO G: <i>Uma rua chamada pecado</i> / Correio Paulistano (Novembro/1948) | | | |
| Peça: | <i>Uma rua chamada pecado</i> | Teatro: | Teatro Santana |
| Jornal: | <i>Correio Paulistano</i> | Data: | 05 e 06/11/1948 |
| Crítico: | O. C. | Página/ Seção: | p. 7/ <i>Teatro</i> |

Teatro

“Uma Rua Chamada Pecado”

05/11/1948

Não só na literatura, como também nas artes plásticas e em várias outras manifestações da sensibilidade intelectual e artística propriamente dita, encontramos os criadores de escola, os inovadores e seus discípulos. A influência que os primeiros exercem é das mais sentidas e as produções do que no início foram simples alunos se revestem, durante muito tempo, dos detalhes que caracterizam a formação da obra original. Quando aqueles que foram influenciados pelo gênio que conseguiu se fazer compreender e admirar são donos de um talento positivo acaba atingindo também, os pináculos da glória, dando largas à imaginação, encetando longas caminhadas e conquistando vitórias das mais significativas. O contrário é uma realidade positivada através de manifestações meramente secundárias, copistas nulos e pretensiosos, apresentando uma discutível obra de arte cujo valor é uma longínqua aparência com o original aclamado e admirado.

Quando o aluno é capaz segue, durante muito pouco tempo, as pegadas do mestre, e depois começa então a atrair a atenção para suas próprias realizações não que a tanto seja levado pela vaidade ou pelo desejo de aparecer, mas, puramente porque sabe pisar com firmeza imprimindo em sua produção os característicos de uma personalidade vibrante, poderosa, diferente bastante daquele que o impressionou e o orientou de início.

É o que se dá com Tennessee Williams.

Seus personagens lembram e muito de criaturas imaginadas por O'Neill e que conhecemos em “Desejo” apresentada pelos “Comediantes” e “Ann Cristie” encenada por

Dulcina. Seres brutais, rudes, mal educados, irritadiços, neurastênicos, dominados por seus desejos e que para satisfazê-los não procuram local, momento ou situação. Tudo serve.

É esse o ponto de contato entre o fabuloso O'Neill e esse negro de valor¹⁵⁵ se chama Tennessee Williams, embora, por vezes, os conflitos psicológicos sejam tecidos com a mesma poderosa objetivação.

Isto posto, passemos a analisar a peça que nos foi mostrada anteontem, no Santana, por essa admirável artista e corajosa diretora que é Henriette Morineau.

Tennessee, com seu original "A Streetcar named desire", conquistou e, merecidamente, o prêmio dado à melhor americana de 1947-1948. Trata-se, realmente, de um trabalho digno de registro e que está perfeitamente à altura dos grandes originais do teatro que o mundo vem conhecendo nesta fase de verdadeira renovação teatral que se faz sentir em quase todos os países.

Tennessee não procurou dar, como tem acontecido entre os escritores negros, segundo comentário, que por vezes nos chegam da grande República do norte, um significado racial, levando-o para o terreno das reivindicações políticas. Não. Jogou com criaturas simples, operários de uma fábrica, filhos de imigrantes, sem preconceitos portanto, gene que deve ser sua conhecida e em torno de suas deficiências de ordem intelectual, das falhas de sua educação, soube criar situações reais e mostrar, em toda sua brutalidade, seus desejos e objetivar os mais interessantes problemas de ordem puramente psicológica. Movimentando criaturas desse meio social, nelas deviam predominar, como realmente predominam, a brutalidade, a rudeza, o desejo primeiro e animal, sem que delas afastasse, entretanto, muita poesia e bastante lirismo.

O homem por mais brutal que seja, por mais rudes que sejam seus atos, por mais más que sejam suas ações, viva ele em que país viver, receba a influência que receber, não pode fugir, totalmente, e esse pouco de poesia que ainda resta no mundo. Ela se faz presente no sorriso de uma criança, no canto de um pássaro, no olhar de uma mulher, no azul do céu, na grandeza impressionante de uma tempestade, na violência de um furacão e nas dunas de um deserto.

¹⁵⁵ Expressão que nos parece de cunho racista.

Ela se faz sentir na simples inscrição de uma cigareira, na vaporização de um perfume, no apagar das velas de um bolo de aniversário, no apregoar as flores para os mortos, na expectativa do nascimento de um filho e no beijo de reconciliação de um casal.

É o que nos conta Tennessee. E ao lado da poesia, a brutalidade da própria vida. O choque tremendo da mulher recém-casada que descobriu que seu marido é um anormal, aí tendo lugar o começo de seu desequilíbrio mental e que força-a a procurar nos meninos do colégio uma possível libertação de seus recalques, a frequentar os hotéis do pecado, o refúgio em casa da irmã e sua posse pelo cunhado. O nascimento do complexo pela claridade que se originou quando a mulher entrou no quarto escuro onde encontrou seu marido, fazendo-a, depois, fugir da luz, ao contrário de toda a mariposa, num crescendo assustador levando-a até às crises nervosas mais violentas.

Nosso espaço é curto. Continuaremos. - O.C.

06/11/1948

A capacidade de improvisação e imaginação de Tennessee Williams se faz notar nos mais simples detalhes, e todos eles se revestindo dos característicos já notados: violência e poesia, rudeza e lirismo. Isso tivemos oportunidade de ressaltar nas primeiras de suas peças mostradas ao público paulista, e bastante diferente da atual, como seja “À Margem da Vida”.

O simbolismo que se observa em sua peça ora no Santana é dos mais sutis e com sutileza acompanha todo o decorrer da ação. Está aí um argumento que nos leva a não concordar com o título que foi dado à peça. Por que “Uma Rua Chamada Pecado”? A tradução exata do original seria “Um Bonde Chamado Desejo”. Receio de confusão com “Desejo” de O’Neill? Não acreditamos.

O bonde da linha “Desejo” se faz presente em três momentos expressivos do desenrolar da ação. Até seu próprio itinerário é descrito. Uma rua larga, uma ladeira e depois uma estreita. É bem a definição de um desejo quase sempre difícil de ser alcançado.

Mas, Tennessee não é meticuloso, apenas, na objetivação dos problemas diversos daquelas vidas mais ou menos parecida[s]. Seu dedo, sua orientação estão presentes, inclusive

na confecção dos cenários, ponto alto da peça focalizada. Ao contrário de uma grande maioria de autores, o negro americano é meticoloso na orientação do ambiente em que vivem suas criaturas. Aquele fundo branco, aqueles móveis bem claros, aquela cortina bem vermelha dividindo o quarto, contemplada pelo “peignoir” vermelho berrante, que é vestido por muito tempo por Madame Morineau, é uma complementação indispensável e por que não, também, a exteriorização de um recalque do autor? É bem conhecida a inclinação acentuada que os pretos têm pelo branco e pelo vermelho¹⁵⁶, principalmente em seu vestuário.

Quanto à interpretação, temos que destacar, em primeiro lugar, Henriette Morineau, que mais uma vez mostrou-se a grande, a sincera e a admirável artista que é. Mostrou-se, mais uma vez, a grande diretora, uma das mais inteligentes renovadoras de nosso teatro, que deixou de engatinhar e acompanha os altos voos da arte cênica moderna.

Soube manter, sem quebra um instante sequer, daquele clima anormal, como anormal era sua própria vida.

Flora May e Margarida Rey acompanharam muito bem madame Morineau, principalmente a última que foi de uma naturalidade extraordinária. Na parte masculina, Graça Melo, vivendo um papel realmente difícil, titubeou, por vezes, enquanto em outros momentos agia como um artista consumado. Acreditamos que em parte seja o temor da estreia, coisa perfeitamente natural de um artista que veio, pouco tempo, de um conjunto de amadores. A. Fregolente saiu-se inteiramente a contento. Algumas de suas deficiências, percebidas desde que se acompanhe cuidadosamente a interpretação, desapareceram porque seu papel exigia mesmo aquela timidez. Orlando Guy satisfez. Os demais colaboraram para o brilho do espetáculo.

Boa a tradução de Carlos Lage e muitos bonitos e originais na montagem, os cenários de Ziembinski - O. C.

¹⁵⁶ Do modo que está colocado essa frase nos parece igualmente de cunho racista.

| | | | |
|--|--------------------------------|-----------------------|-------------------|
| ANEXO H: <i>Um bonde chamado desejo</i> / Correio Paulistano (Abril/1962) | | | |
| Peça: | <i>Um bonde chamado desejo</i> | Teatro: | Teatro Oficina |
| Jornal: | <i>Correio Paulistano</i> | Data: | 27/04/1962 |
| Crítico: | Miroel Silveira | Página/ Seção: | p. 5 / 2o caderno |

UM BONDE CHAMADO DESEJO

Miroel Silveira

São Paulo, no momento tem o privilégio de apresentar em cartaz dois dos maiores textos do teatro moderno: “A Morte do Caixeiro do Viajante” de Arthur Miller, no TBC, e agora “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, no Teatro Oficina. São dois espetáculos que acompanham o valor dos textos e colocam nosso público em xeque-mate: ou está, ou não está à altura do teatro que já temos.

“Um Bonde Chamado Desejo” é obra-prima de Tennessee é obra-prima de Tennessee, que dizem somente haver sido igualada pela sua última obra na Broadway, “The Night of Iguana”. Vem ela resistindo a más apresentações teatrais e de televisão, e até aos holocaustos parciais à censura cinematográfica permanecendo tão bela e tão perfeita quanto ao momento de sua estreia. Constitui-se numa síntese magistral de uma personalidade feminina sensível e delicada. Blanche du Bois, esmagada por um mundo de ideias feitas e de sanidades convencionais.

Está em moda citar Tennessee Williams como um exemplo de decadência intelectual e política, contrapondo sua dramaturgia a de autores diretamente socializantes, da linha de Brecht. Mas acredito que seja dever principal da integridade da crítica não temer nunca desafiar a moda e seu fascismo dogmático, no qual a verdade sempre soçobra. Por isso reputamos pouco importante que Tennessee Williams, honesto para com sua própria índole, não pretenda jamais fazer profissão de fé política: os retratos que traçou de seres humanos em conflito são admiráveis; suas obras, especialmente “Um Bonde Chamado Desejo”, são indiscutíveis fatos teatrais, são teatro; e além do mais representam indiretamente eficaz libelo contra uma sociedade capitalista que deixa perder nossos melhores valores humanos para ressaltar os mitos do sucesso do divertimento obrigatório (to have fun!) e da predominância do dinheiro. A

neurose de Blanche du Bois chegando, afinal à psicose, origina-se primeiro no trauma de seu casamento destruído e na implacável decadência de sua família aristocrática, mas em sua essência é a única forma de recusa, que encontra um ser frágil e dotado de aspirações superiores de participar do banquete da estupidez desumana de nossa era mecânica. O caminho da loucura para o qual se precipita a neurótica por entre volteios de frases rebuscadas e coqueteries fora de propósito, sendo um suicídio determinado pelo inconsciente, é ao mesmo tempo um julgamento definitivo sobre a organização atual deste mundo voraz e grosseiro.

A direção de Augusto Boal é excelente, levando-se em conta antes de mais nada, as dificuldades que teve em adequar a peça à visão particular do Teatro de Arena e à impossibilidade de encontrar um elenco perfeito. Assim mesmo, o principal foi alcançado: a preservação do espírito e do sentido da obra tenneseniana e a criação de um espetáculo vigoroso forte, que avança poderosamente sobre o espectador e obriga-o não só a interessar-se como também a participar. Flávio Império fez um milagre ao conseguir dar, na área mínima que lhe era oferecida para o cenário, todas as sugestões indispensáveis à ação dramática. Mas a grande alegria que o espetáculo nos traz é a interpretação de Maria Fernanda, uma atriz extraordinária que por circunstâncias várias de sua carreira, ainda não nos pudera oferecer uma imagem total de seu enorme talento e profunda sensibilidade. Agora sua Blanche du Bois se inscrever entre as grandes criações de nossos palcos - como o “Pega-Fogo” de Cacilda ou seu “Anjo de Pedra”, como o “Hamlet” de Sérgio Cardoso ou o “Efraim” de Ziembinski em “Desejo” de O’Neill. Numa interpretação que pela sua riqueza e intensidade alcança o melhor padrão internacional.

Mauro Mendonça embora sem dar a Kowalsky nenhum lado mais ameno, simpático e triunfante em sua normalidade primitiva, tem o melhor papel de sua carreira pela sinceridade convincente com que marca a outra linha mestra do personagem - a brutalidade com que encobre o seu infantilismo de reações e de julgamentos, numa atmosfera em que que é preciso gritar para ser ouvido (um pouco). Célia Helena e Maurício Nabuco também fazem convincentemente seus papéis, faltando a Célia, talvez marcar um pouco mais a revivescência de velhos ideais aristocráticos trazida pela presença de Blanche. Quanto a Maurício, tem uma cena em que alcança um nível admirável de comunicação poética: aquele em que sobe à cadeira e prende para Blanche a lanterninha sobre a lâmpada.

A colaboração dos demais coadjuvantes é bastante boa - Paulo Barreto, Chê Junga Quinzot, Renato Borghi. Elizabeth Kander. Lísia de Araújo e Cecília Rabelo executando-se Ronaldo Daniel, que faz do psiquiatra um velho trêmulo e gagá, quando deve ser apenas um médico com cinquenta anos normais.

| | | | |
|---|---------------------------|-----------------------|----------------------|
| ANEXO I: <i>O anjo de pedra</i> / Correio Paulistano (Agosto/1950) | | | |
| Peça: | <i>O anjo de pedra</i> | Teatro: | TBC |
| Jornal: | <i>Correio Paulistano</i> | Data: | 18/08/1950 |
| Crítico: | O.C. | Página/ Seção: | p. 6 / <i>Teatro</i> |

Teatro

“Anjo de Pedra”, no T.B.C.

Todas as vezes em que retomamos contato intelectual com Tennessee Williams, nos lembramos, em uma associação de ideias que tem bastante procedência, de Augusto dos Anjos, o poeta de “Eu”, e de Van Gogh o grande e torturado pintor.

Tennessee é poeta, mesmo nos instantes em que busca no fundo da alma das criaturas que ele imagina, o que de mais sórdido e mais asqueroso existe. Como Augusto dos Anjos ele conta a realidade brutal, mas também a vida, considerando o meio em que se movimentam seus personagens, sem, entretanto, esquecer, um instante sequer, mesmo quando se encaminha para o materialismo dos sentidos, o poeta expressivo que é. Focalizando detalhes de existências vividas ali naqueles pântanos do Mississippi, não se esquece no lodo também os lírios vicejam.

E a poesia se fazendo sentir nos diálogos que extravasam a tortura de um recalcado, a malvadez e a intransigência de um puritano, a perversidade de uma tarada, a inconsciência de um bêbado, o desejo constante de um sexual.

Embora mostrando, em quadros que ele cria, tal como Van Gogh, um realismo por vezes chocante, se fazem presentes a precisão na combinação das cores, a fidelidade dos detalhes, a coerência no seguimento ações, as reações esperadas daquelas vidas todas cheias de defeitos e falhas.

Tennessee Williams pôde, assim, combinar de forma realmente inteligente, por vezes genial, sem qualquer excesso no emprego desse adjetivo, a beleza da poesia, que lida é um encantamento para os ouvidos, com a maravilha das cores do quadro ele pinta, o que é de agrado real para os olhos.

Cada peça de Tennessee, embora quase todas elas se desenvolvendo junto do Mississippi, é um mundo novo de emoções, é um conjunto de vidas que são encaradas, por vezes com revolta e outras com piedade.

É a vida mostrada sem “embages”, sem mantos diáfanos de fantasia cobrindo fortes verdades, como diria o velho Eça. É o mundo das almas desnudas, umas coxas, outras com aleijões, outras deformadas inteiramente, umas hipócritas, outras falsas, outras medrosas, outras perversas.

E Tennessee, como um cirurgião antes de operar, vai mostrando a seus assistentes onde o bisturi deve tocar, onde se deve cortar, onde se deve amputar. Mostra ainda, que de nada adiantarão tais intervenções, porque seus pacientes serão sempre, depois da operação, tão doentes como antes.

E assim, é também “O Anjo de Pedra”, um original simplesmente maravilhoso, apresentado, em um espetáculo também excelente, pelo Teatro Brasileiro de Comédias, que continua naquela senda inteligente com a qual já nos acostumou.

* * *

“Anjo de Pedra”, como outros originais de Tennessee Williams, já conhecidos do público paulista, mantêm-se naquele mesmo nível alto, de valor intelectual, comum ao admirável autor.

Glorius Hill, no delta do Mississippi, que deve ser uma pequena cidade igual a muitas outras existentes nas margens do grande rio, e onde, para um caixeiro viajante não deve acontecer nada, não existe nada, apresenta, na realidade, frente à capacidade criadora de Tennessee, um mundo de torturados, de sofredores de criaturas que procuram viver, contra tudo e contra todos.

Como muito bem disse Luciano Salce, o original de Tennessee é mais do que uma peça, é a parábola de “Alma” fixada nos seus momentos mais cruciantes, os mais amargos e dolorosos.

E em torno dela giram todas aquelas criaturas imaginadas pelo autor, cada uma delas com suas deficiências, com suas falhas, com suas anormalidades.

A direção dada por Luciano Salce, - “Anjo de Pedra”, é o segundo original que o jovem diretor apresenta entre nós - foi simplesmente esplêndida. Pode-se dizer que Luciano Salce foi um colaborador precioso de Tennessee. Ele soube compreender e apreender todos os detalhes imaginados pelo autor americano, oferecendo-nos um dos maiores espetáculos destes últimos tempos. Não é preciso de dizer mais nada, sabendo-se o quanto de bom o Teatro Brasileiro de Comédias vem ofertando a todos aqueles que frequentam sua pequenina sala.

Os cenários foram, como sempre, elementos que valorizaram a apresentação.

Cenários comuns e um artista, como é Bassano Vaccarini.

Na Interpretação, tivemos, inicialmente, Cacilda Becker, que em cada original vivido é melhor artista. Cacilda é hoje, sem favor nenhum, uma das mais altas expressões dos palcos nacionais. Inteligente, vibrante, sincera, e emotiva, dá a seus papéis o melhor de sua capacidade artística, e que é bastante.

As palmas demoradas, entusiásticas e vibrantes que recebeu na noite de estreia, foram a exteriorização justa do que o público sentiu. Cacilda, interpretando “Alma Winemiller”, conquistou um lugar destacado na galeria dos nossos grandes intérpretes.

Maurício Barroso acompanhou muito bem Cacilda Becker. Maurício, aliás, é um dos esplêndidos elementos do conjunto permanente do T. B. C. Honesto, acima de tudo, nas interpretações, sabe dosar, muito bem, suas intervenções, não destoando um instante sequer.

Se Maurício esteve admirável em “Ele” um de seus grandes papéis, em “Anjo de Pedra” confirmou, e muito bem, todas as referências justas que a seu respeito temos tido oportunidade de fazer.

Raquel Moacyr chegou a nos dar a impressão, seguida, de que era realmente uma louca, uma tarada. Seus olhos esbugalhados, suas risadas de timbre metálicas, suas revoltas quando o

brinquedo de armar não combinava, sua maneira de andar e tomar sorvete, só poderiam pertencer a uma louca. E Raquel Moacyr foi tudo isso. Foi uma grande artista.

Rui Afonso Machado excelente como “Reverendo Winemiller”. Valdemar Wey, um “bêbado” realmente convincente. Glauco de Divitis convenceu. Nydia Lícia, uma “latina” bastante encantadora.

Neli Patricia, Joseph Guerreiro, Frank Hollander, Margo Police, Elisabeth Henreid, Cecília Machado e Vitor Merinov colaboraram, mantendo a interpretação bastante homogênea.

Sérgio Cardoso, que só aparece no final, o que é digno de registro, considerando-se o expressivo artista que é, muito bom.

O.C.

| ANEXO J: <i>O anjo de pedra</i> / O Estado de S. Paulo (Setembro/1950) | | | |
|---|-----------------------------|-----------------------|---|
| Peça: | <i>O anjo de pedra</i> | Teatro: | TBC |
| Jornal: | <i>O Estado de S. Paulo</i> | Data: | Publicada em 4 partes, no jornal foram identificadas apenas as partes 3 e 4, publicadas respectivamente em 27/08 e 24/09/1950 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | Retirado de <i>Apresentação do Teatro Brasileiro</i> , p. 253-259 / Publicada originalmente na coluna <i>Palcos e Circos</i> |

Depois de anos de existência, o Teatro Brasileiro de Comédia não perdeu ainda em nada a capacidade de nos surpreender. *O Anjo de Pedra*, vindo depois de *O Mentiroso*, de *Entre Quatro Paredes*, de *Antes do Café*, não apenas não desmerece de tão ilustres predecessores como significa mais uma posição conquistada. E isto se deve, primeiramente, à direção de Luciano Salce e a uma interpretação de Cacilda Becker que permanece extraordinária por qualquer critério se queira considerá-la em *O Anjo de Pedra*, Cacilda faz-nos esquecer que estamos no Brasil, que o nosso teatro é jovem e inexperiente, oferecendo-nos uma dessas raríssimas ocasiões em que a crítica se pode colocar sem medo no plano do teatro universal.

Tennessee Williams, de todos os grandes escritores do presente momento, é certamente o mais conhecido de nossas plateias: *O Anjo de Pedra* é a última das suas três grandes peças a serem apresentadas em São Paulo, que já vira *À Margem da Vida* e *Uma Rua Chamada Pecado*. E é bom que assim seja. O conhecimento de qualquer dessas peças facilita a compreensão das outras, porque a esse propósito pode-se quase falar em trilogia: as personagens e as situações são diversas, não o ambiente e os problemas. Alma Winemiller é a irmã mais moça de Blanche Dubois e Amanda Wingfield. A diferença está apenas no momento escolhido pelo autor: desta vez, ao contrário das precedentes, assistimos ao começo, não ao fim do drama. Se em *À Margem da Vida* e *Uma Rua Chamada Pecado* devíamos reconstruir pela imaginação o passado, lançando mão dos dados fornecidos pelo autor, agora acontece justamente o contrário. É o futuro que temos de projetar à nossa frente. A última cena, compassivamente, limita-se apenas a apontá-lo: o triste quinhão de Alma Winemiller na sociedade será a de receber de braços abertos os caixeiros-viajantes tímidos e sedentos de amor.

O autor não se contentou em mostrar Blanche Dubois e Amanda Wingfield. Voltou à carga para esclarecer, com maior luxo de pormenores psicológicos, como se obtém uma Blanche, uma Amanda - como se fabrica uma neurótica.

Tennessee Williams parece, de fato, perseguido pela imagem da personalidade humana em decomposição, obsedado por esse mistério de transformação de uma jovem às vezes encantadora num triste e ridículo trapo humano. Há uns versos de Manuel Bandeira que bem poderiam servir de dístico à primeira cena de *Anjo de Pedra*, colocados no pé da estátua:

Vozes da infância, contai a história
Da vida boa que nunca veio
E eu caia ouvindo-a no calmo seio
Da eternidade.

A história da vida boa que nunca veio - e poderia ter vindo se o acaso e os homens não se interpusessem - é a história de Alma Winemiller.

O equívoco que a separar de Joe Buchanan Jr. pode ser resumido numa só frase, a velha e bela frase de Pascal: “l’homme n’est ni ange ni bête et le malheur veut qui veut faire l’ange fait la bête”. Na peça nenhum dos dois lados tinha razão porque a questão, desde o início, fora mal colocadas: se o animal, para Joe, identificava-se com a bestialidade de Gonzales, a sensualidade sem nobreza de Rosa, a embriaguez das rinhas de galo, o anjo, na versão de Alma, confundia-se com a atmosfera sufocante e estreita dos sermões protestantes, das festinhas escolares, o vazio pretensioso das reuniõeszinhas lítero-sociais, em que a literatura entrava apenas como sucedâneo aguado e cômodo da verdadeira vida, pretexto par a fuga ante certas realidades brutais. Nem Alma nem Joe tinham encontrado o ponto de equilíbrio que define o homem, nas palavras de Pascal. Mas havia, de parte da parte, a sensação, quase a certeza, de que o abismo que os separava poderia e deveria ser transposto. Um dia Alma Winemiller deixaria cair a máscara de professorinha pública, o formalismo de filha de pastor protestante, solteirona por antecipação, revelando somente o que havia nela de melhor: a sua feminilidade reprimida, a sua exaltada sensibilidade, a sua flama. Toda a sua personalidade vale por essa espera, vive para esse milagre que adivinhamos possível e que o amor opera normalmente em todos os instantes.

Mas “le malheur veut...” Só, inábil, sem saber de que recursos lançar mão, Alma vê fugir-lhe uma a uma todas as oportunidades para desfazer o desencontro trágico que a afasta de Joe. O amor, passando rente ao seu lado, a uma distância apenas suficiente para incendiá-la ainda mais, acaba por lhe negar o único apoio que poderia salvar. É o começo do fim. Entregue ao próprio temperamento nervoso, abandonada naquela cidadezinha sem horizontes, entre a mãe imbecil¹⁵⁷ e o pai que vive a léguas de distância, sentindo formar-se a volta de si essa simpatia humilhante que nasce da piedade e presenciando já a frustração e a neurose irem-se imprimindo lenta, seguramente nos seus gestos tímidos e desajeitados, Alma só poderá cair mais e mais até terminar por ser tornar irreconhecível. Há um instante em que a personalidade, exausta de lutar, cede definitivamente ante as pressões que ameaçam esmagá-la.

O caso de Joe é bem mais comum, bem menos interessante e talvez seja isto que nos impede de colocar O Anjo de Pedra exatamente no mesmo nível dos outros dois dramas de Tennessee Williams. Em À Margem da Vida, os destinos de Tom, Laura e Amanda Wingfield completam-se com a exatidão e a necessidade das peças de um mesmo quebra-cabeças. Cada um se define em relação aos outros e nenhum parece ter sido criado só para justificar psicologicamente a existência dos restantes. Em Uma Rua Chamada Pecado a mesma coisa acontece, num sentido um pouquinho diferente: Blanche Dubois e Stanley Kowalski completam-se porque exatamente opostos: a aristocrata em decadência e o emigrante em ascensão tinham inevitavelmente de se cruzar em certo momento, uma além e o outro aquém da moral burguesa. O Anjo de Pedra não tem o mesmo equilíbrio: Joe é apenas a sombra de Alma, o seu reverso. Quando Alma é espírito, Joe é corpo, quando Alma é corpo, Joe é espírito - está dito tudo. O que se tem de palpitante, de único, o outro tem de convencional, de pobre artisticamente, como se o autor só tivesse tido olhos e ouvidos para uma personagem. E o resultado, mais do que uma grande peça, é um grande papel para uma grande artista.

A figura de Alma Winemiller, porém, é de talhe a sustentar todas as outras. Com a maior emoção seguimos a sua melancólica parábola, da menina que decifra com os dedos, comovidamente, a mensagem do anjo de pedra, uma palavra só: eternidade - da mocinha que lê o poema de amor de William Blake, até a neurótica pronta a mendigar a companhia do primeiro que deseje compartilhar de sua solidão. Para matar a fome de amor, a ânsia desequilibrada de

¹⁵⁷ O termo “imbecil” parecia de uso regular e aceito naquele contexto histórico, mesmo em um periódico.

simpatia e afeição só lhe resta agora o derradeiro recurso, o mais vazio e o mais triste de todos: o amor de passagem. Que outro remédio, para sufocar a angústia,

Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux?

Talvez um dia a estátua, testemunha dos seus primeiros como de seus últimos amores, se compadeça dela, tornando realidade a promessa inscrita indelevelmente sobre a pedra: nesse dia Alma repousara finalmente, mergulhando para sempre “no calmo seio da eternidade”.

Numa representação que é toda excelente, talvez a melhor que já apresentou até hoje o Teatro Brasileiro de Comédia, três elementos se salientam fortemente: a direção de Luciano Salce, o trabalho de Cacilda Becker e os cenários de Bassano Vaccarini.

Tennessee Williams não é um autor que escreva primordialmente para a inteligência, como Sartre ou Camus. E, na verdade, as cenas de discussão entre Alma e Joe, em que o texto assume ares quase pretensiosos de peças de tese ou debate metafísico, são as mais fracas de toda peça. O que nos conquista no escritor norte-americano é o calor afetivo, a penetração intelectual não privada de simpatia, o olhar lúcido, mas compadecido. A compreensão psicológica, a comisseração pela condição humanas, são as notas predominantes de *O Anjo de Pedra*.

São essas, exatamente essas, as qualidades que encontramos na encenação de Luciano Salce. A tentação mais comum do intérprete é a de sobrepor ao autor, assumindo toda espécie de liberdades. Salce é inteligente demais, sensível demais, para confundir esse simulacro com a verdadeira criação.

Cotejando o texto inglês, que inclui numerosas fotografias da produção nova-iorquina, com a representação no TBC, o que chama particularmente a atenção é a nenhuma vontade de fazer diferente, de ser original a qualquer custo. E não se pense que é fácil tal disciplina. Ao contrário, em arte o que custa mais é a renúncia de nossa personalidade, é a adesão completa e momentânea a pontos de vista alheios. Para que a obra de arte nasça em toda a sua independência, é preciso que os intérpretes tenham a humildade de se apagar, como o autor já se apagara ao criar os personagens, ao retirar da sua substância aquelas criaturas estranhas e

com vida autônoma que constituem, por isso mesmo, a própria negação dele. A encenação de *O Anjo de Pedra* parece-nos excepcional não porque nos lembre a todo instante Luciano Salce, mas porque é Tennessee Williams da primeira à última linha. O que a encenação fez foi recriar a exata atmosfera da peça, um misto de nostalgia, violência e compaixão.

Para falar da interpretação de Cacilda Becker gostaríamos de encontrar nesse vocabulário crítico tão gasto algumas palavras que fizessem compreender que, ao menos desta vez, não se trata de elogios comuns. Cacilda está bem longe de ser uma principiante: a versatilidade e a regularidade têm sido as suas companheiras constantes, o que não é difícil comprovar, comparando-se interpretações tão diversas em tudo a não ser na qualidade, como as de *Ingenuidade e Entre Quatro Paredes*, *Arsênico e Alfazema* e *A Ronda dos Malandros*, *Nick Bar* e *A Importância de Ser Prudente*. A sua Alma Winemiller está, entretanto, em plano, mais muito superior a tudo o que fez anteriormente. Não é esta ou aquela característica isolada que nos seduz, mas a capacidade de ferir uma porção de notas ao mesmo tempo, todas com justeza e todas subordinadas a uma concepção única, rica e profunda do papel. Cacilda não esquematizou a personagem, não a fez mais feia ou mais bonita, melhor ou pior. Alma Winemiller que criou, como a própria peça, é essencialmente contraditória - ríspida e delicada.

Bassano Vaccarini, como cenógrafo, parte de um conhecimento por assim dizer manual do palco: é ele mesmo quem constrói cada cenário, desempenhando, se preciso for, todas as funções técnicas, mesmo as mais humildes. É isto que lhe permite resolver com tanta perícia os problemas que poderíamos chamar arquiteturais do cenário: a organização do espaço. Os cenários de *O Anjo de Pedra* têm essa precisão milimétrica que faz caber duas casas e uma praça pública dentro dos cinco ou seis metros de um palco, sem que os atores se sintam embaraçados em seus movimentos sem que a ilusão se perca. Mas, ao lado dessa parte mecânica, há também todos os elementos de colorido, de composição de linhas, que dão vida ao cenário. Ainda aqui Vaccarini está inteiramente à vontade, pois veio da pintura para o teatro. O seu caso, na realidade, obedece a uma das fórmulas mais felizes em qualquer arte: a do artesão que é também um artista.

Em *O Anjo de Pedra*, tem Maurício Barroso a sua maior oportunidade e o seu maior desempenho desde *Ingenuidade*. A figura de Joe Buchanan Jr. presta-se de forma admirável para pôr em relevo as qualidades que o caracterizam mais particularmente como ator: naturalidade, discrição em cena, e uma certa autoridade calma, uma quase displicência física e

psicológica que lhe dá muita graça viril, aparentando-o aos atores cinematográficos norte-americanos. Todas as vezes que uma peça exige apenas tais atributos - como *Ingenuidade*, *A Ronda dos Malandros* e *O Anjo de Pedra* - Maurício é um “galã”, difícil, senão impossível, de encontrar rival no teatro brasileiro, um “galã” sem nenhuma concessão ao mau gosto. Mas, em arte a discrição, o excesso de autocrítica, é uma arma de dois gumes. Em *O Anjo de Pedra*, por exemplo, quando Alma vai consultar durante a noite o Dr. Buchanan, somente pelo texto tomamos conhecimento de que Joe está ligeiramente embriagado. O ator, talvez com receio do ridículo, evitou a dificuldade contida em toda cena de bebedeira - tão fácil, na verdade, de cair no convencional - ignorando-a simplesmente. Também nos momentos mais dramáticos, parece lhe faltar aquela liberdade, aquela ausência completa de inibição com que certos atores se lançam, para o bem ou para o mal, nesta aventura perigosíssima que é representar, na qual o sublime está constantemente a dois passos do ridículo. Maurício Barroso não possui ainda essa volúpia de enfrentar as provas de fogo que faz os grandes atores. Há um velho e ingênuo preconceito de que todo o artista precisa ser tocado pelo sofrimento, pela vida, para atingir o cerne de sua arte, humanizando-se. Não sabemos exatamente por que, mas sempre que vemos Maurício Barroso é essa ideia que nos vem à memória.

Quanto aos outros, acima de qualquer desempenho em particular, o que predomina é a verificação, mais importante, de que os veteranos mantêm as posições já alcançadas, enquanto os mais novos começam a ameaça-las.

Entre os primeiros - veteranos, naturalmente, em relação ao teatro - citaríamos Marina Freire, Joseph Guerreiro e Waldemar Wey. Todos os três têm papéis, que não representam grande novidade em relação aos anteriores, mas, se repetem, repetem para melhor. A solteirona levemente caricatural de Marina Freire, por exemplo, nunca nos pareceu mais saborosa, mais rica de pormenores. Ainda entre os veteranos, teríamos de elogiar, por motivos opostos, o trabalho de Nídia Lícia, diverso de tudo que já fizera antes, inclusive no timbre de voz e na pronúncia, em que pela primeira vez, não notamos resquício nenhum de sotaque estrangeiro.

Os novos são Elizabeth Henreid, Freddi Kleemann e Neli Patrícia. Elizabeth vinha de uma verdadeira revelação em *A Importância de Ser Prudente*. Em *O Anjo de Pedra* faz o suficiente para mostrar que aquela interpretação era uma conquista permanente e não apenas um instante privilegiado de inspiração. Freddi Kleemann também confirma o progresso evidenciado na peça de Oscar Wilde, criando uma esplêndida figura cômica, inteiramente

liberta dos seus antigos maneirismos. O trabalho de Neli Patrícia é porventura o mais surpreendente de todos na peça, por surgir perfeito, de um momento para o outro, do nada. Fazendo o papel de Alma Winemiller quando menina, essa estreada consegue não desmerecer da grande interpretação de Cacilda Becker.

Deixamos para o fim dois pontos suscetíveis de discussão. O primeiro refere-se a Raquel Moacir. Não encontramos ainda duas opiniões divergentes a propósito de sua interpretação, qualificada, sem exceção, de ótima. Embora não tendo a esperança de ter razão contra todos, não podemos deixar de anotar que, como a Sra. Winemiller, qualquer coisa na sua fisionomia, ou talvez nas roupas - mais modernas que as da filha - fez-nos ver constantemente a atriz em lugar da personagem, isto é, uma pessoa muito inteligente, de grande tirocínio social, e não um pobre farrapo humano.

A segunda discordância diz respeito ao desempenho de Sérgio Cardoso na última cena da peça. Contudo, a nossa divergência, aqui, dirige-se exclusivamente ao diretor - e este é, de fato, o único em que discordamos da encenação de Luciano Salce. Se estamos certos, a tonalidade exata para terminar *O Anjo de Pedra* seria outra, mais terna e menos cômica, mais delicada e menos cruel, mais sentimental e menos dura. O que aproxima Alma daquele pobre e tímido caixeiro-viajante é, sobretudo, o mesmo sentimento de solidão. Une-os - para repetir palavras do autor - “essa misteriosa e súbita intimidade que ocorre às vezes mais completamente entre estranhos do que entre velhos amigos ou do que entre amantes”. Esta comunhão de dois desamparados, talvez ridícula, mas, sobretudo, tocante, seria a nosso ver, a verdadeira palavra final do drama de Tennessee Williams.

(1950)

| ANEXO K: <i>O anjo de pedra</i> / O Estado de S. Paulo (Junho/1960) | | | |
|--|-----------------------------|-----------------------|---|
| Peça: | <i>O anjo de pedra</i> | Teatro: | TBC/TMDC |
| Jornal: | <i>O Estado de S. Paulo</i> | Data: | 05/06/1960 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | Retirado de <i>Apresentação do Teatro Brasileiro</i> , p. 148-151 / Publicada originalmente na coluna <i>Teatro</i> |

O anjo de pedra, tão ausente, tão insensível às súplicas secretas de Alma Winemiller, no drama de Tennessee Williams, parece querer se transformar no anjo da guarda das atrizes brasileiras. Em 1950, deu um impulso decisivo na carreira de Cacilda Becker. Agora, decorridos exatamente dez anos, repete o milagre em relação a Nathália Timberg. A emoção manifestada pelo público no Teatro Maria Della Costa, na noite de estreia, significou certamente mais do que a alegria proporcionada por um excelente desempenho: a certeza de ter acabado de assistir, segundo a expressão consagrada, ao nascimento de uma atriz. Nos Estados Unidos, o fato seria saudado por todo o cerimonial complicado e preciso: as cláusulas salariais seriam revistas, o nome da intérprete passaria a anteceder o da peça nos cartazes de publicidade, o seu retrato apareceria como por encanto nas capas de revistas etc. No Brasil, Nathália Timberg terá de contentar-se com a convicção íntima e o reconhecimento público de ter enfim ultrapassado essa barreira indefinível e implacável que separa as boas atrizes das atrizes excepcionais. O Teatro Brasileiro de Comédia, mesmo nos dias de crise atuais, continua a manter de pé a tradição de ter sorte - e dar sorte - às suas intérpretes femininas.

Cacilda Becker era uma Alma Winemiller menos neurótica, menos ridícula, sobretudo nas primeiras cenas. A sua nervosidade era interior, antes pressentida do que percebida. Nathália Timberg compõe mais o papel: as mãos trêmulas, os gestos indecisos, os lábios balbuciantes etc. Cacilda era mais ela mesma, apenas aprofundando esse lado exaltado, tenso, inseguro, patético, que é um dos traços artisticamente mais ricos de sua personalidade, Nathália, menos instintiva do que boa artesã, fabrica e modela a sua figura de histérica como se fosse uma obra de arte. Somente em dois ou três instantes agudos de crise, sempre em presença de Joe Buchanan Jr., permite que Alma chegue à sinceridade total, abandonando essa afetação, esses cacoetes, esse artificialismo que representa a sua defesa, a sua máscara perante o mundo. A súbita simplicidade, sem ênfase alguma, com que diz estas réplicas fundamentais,

surpreende-nos e comove-nos mais do que qualquer pseudo-dramaticidade: sentimos que a resistência de Alma está no fim, que ela está lutando pela própria sobrevivência, como pessoa mental sã e íntegra.

Amávamos mais Cacilda, sem dúvida, tão gentil, tão delicada, tão inábil em exprimir a sua imensa riqueza interior, mas compreendemos melhor, com Nathália Timberg, porque Joe deixa de casar-se com ela.

O Anjo de Pedra pertence à primeira maneira de Tennessee Williams - nostálgica, lírica. O escritor parece antes interessado em evocar o passado, confortando (às vezes somente através da memória) duas ou três épocas de um mesmo destino humano, do que em enfrentar o presente. E a fórmula de *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*. Depois, abandonando esse tom menor, dir-se-ia que confidencial, pretendeu escrever obras mais vigorosas, mais diretas, mais ousadas, mais ambiciosas, mais dramáticas - com menos êxito, em nossa opinião.

Só há, em verdade, um problema na peça: o do puritanismo (que pode muito bem ser o problema moral por excelência da vida norte-americana). Ambas as reações perante o sexo, tanto a de Alma quanto a de Joe, são no fundo puritanas. Uma, encolhendo-se, refugiando-se num vago espiritualismo, valendo-se da religião e da literatura como de escudos contra a vida. Outra, timbrando em não recuar, em ir até o fim, em chafurdar na lama. Mas esta libertação dos instintos, feita sob o apelo e a inovação dos trópicos (mito dos países de clima quente, de vida animal, livre, primitiva, feliz que aparece com tanta força na obra e na vida de Eugene O'Neill), também se realiza compulsivamente, pela dissipação voluntária, autodestruidora.

Uma escritora representa exemplarmente a primeira atitude, tirando dela elementos para criar uma grande obra literária: Emily Dickinson, a solteirona da Nova Inglaterra que se trancou, dentro de um quarto, anos a fio, para melhor estabelecer o seu diálogo com a Eternidade. Já a posição de Joe foi assumida por toda uma série de escritores americanos, de Edgar Allan Poe a Scott Fitzgerald, que gastaram o seu talento e a sua vida com uma espécie de fúria suicida. Não é preciso acrescentar que à luz desse jogo de alternativas que, nós latinos, começamos a compreender o sentido da obra de um D. H. Lawrence, também ela inscrita na tradição puritana, mas negando-se a aceitar como válida esta dissociação entre vida sensual (e sexual) e vida moral, afirmando, ao contrário, com a sua característica paixão, que a comunhão carnal é a única via para uma verdadeira comunhão mística e espiritual.

Tennessee Williams não é um pensador. Quando se limita a observar a questão pelo lado psicológico, é impecável. O retrato de Alma Winemiller - a procura do amor, a luta contra a solidão espiritual e a neurose - é traçado com infinita compreensão, com a dureza e sem crueldade. Mas ao procurar desenvolver o lado simbólico, de pensamento conceitual, não consegue fugir a certas antíteses - corpo e alma, coração e sexo - expostas de modo pobre e esquemático. Os mexicanos (ah, os trópicos, com os seus vícios e os seus prazeres!) são mexicanos de convenção, definidos sumariamente pela bebida, pelo punhal, pela briga de galos, e Joe não vai muito além de uma abstração necessária para realçar pelo contraste a figura da protagonista, inclusive quanto à sua regeneração, operada de modo repentino, pelo sofrimento, por um choque emocional, ou seja, pelo incidente da morte do pai. O seu regresso à cidadezinha, coberto de glória e de medalhas, como cientista ilustre que terminou as pesquisas paternas, parece um mau desfecho de fita de Hollywood.

Se julgássemos uma peça pela soma de defeitos, ou pela média, *O Anjo de Pedra* não escaparia à mediocridade. Felizmente, não é esse o caso. O que possui ela de bom é tão bom, certas cenas suas têm tanta penetração humana, tanta força de sugestão poética, que as falhas em nada interferem em nosso prazer.

O atual espetáculo não nos parece ter a fluidez, a magia da encenação de Luciano Salce. Porém, os pontos fracos, é curioso assinalar, são praticamente os mesmos, derivando das deficiências do texto. Os mexicanos continuam falsos e melodramáticos, como há dez anos, não pela violência das personagens, e sim porque os intérpretes, a exemplo do autor, não souberam lhes conferir maior consistência. Jorge Chaib está particularmente ruim - mas também de quem foi a ideia de entregar um papel sobrecarregado a um ator que adora sobrecarregar os seus papéis? Alzira Cunha, como Rosa Gonzalez, não está bem, mas o seu desempenho deixa entrever a atriz de grande futuro que é. Odavlas Petti, Cecília Carneiro e Cândida Teixeira compõem com graça, ainda que sem grande sutileza, o corpo provinciano e imbecil que forma o círculo literário de Alma Winemiller. Destas silhuetas cômicas e episódicas, a melhor nos pareceu a do caixeiro-viajante, interpretado por Sérgio Albertini com uma ponta de vulgaridade, de falso desembaraço, que vai muito bem à situação.

Elísio de Albuquerque, como o pastor protestante, só tem contra si as suas feições marcadamente nordestinas e Dina Lisboa não consegue dar completa verossimilhança à

personagem da mãe débil mental. Tais papéis, aliás, significam sempre um duro desafio ao ator. Sabemos que a cretinice e loucura existem, mas costumamos a crer em semelhantes negações da natureza humana.

Leonardo Vilar é Joe Buchanan Jr.; Maurício Barroso possuía, em relação a ele, a vantagem de parecer mais norte-americano, não somente pelo físico, como pela menor mobilidade e emotividade fisionômica. Leo Vilar dá às vezes a impressão de ter mais peso dramático do que seria o ideal, mas faz o suficiente para provar que é capaz de interpretar bem, hoje em dia, até mesmo papéis não de todo favoráveis ao seu feitio. Elizabeth Henreid é a única que restou da encenação de Luciano Salce: é a mesma figurinha encantadora, porém com dez anos a mais, o que não favorecer nas primeiras cenas.

A direção de *O Anjo de Pedra* coube inicialmente a Geraldo Queiroz, em espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, no ano passado. A seguir, a peça foi reencenada por Benedito Corsi - e é esta versão, já exibida em Porto Alegre, que estamos vendo no Teatro Maria Della Costa. Não assistimos ao espetáculo carioca; não podemos, portanto, cotejá-lo com o atual, dando o seu a seu dono, distinguindo qual a parte de cada encenador. Temos de nos contentar em verificar que a presente representação, embora com certos excessos aqui ou ali, foi obviamente dirigida por um homem de teatro. Os atores sabem sempre com exatidão o que têm a fazer em cena, as intenções do texto jamais deixam de transparecer com nitidez. Um bom espetáculo, em suma, excelente em que tudo que diz respeito ao desempenho de Nathália Timberg.

(1960)

| ANEXO L: <i>A rosa tatuada</i> / Correio Paulistano (Maio/1956) | | | |
|---|---------------------------|-----------------------|-----------------------|
| Peça: | <i>A rosa tatuada</i> | Teatro: | TMDC |
| Jornal: | <i>Correio Paulistano</i> | Data: | 12,13,16 e 18/05/1956 |
| Crítico: | Delmiro Gonçalves | Página/ Seção: | p. 4 / <i>Teatro</i> |

Teatro

“Rosa Tatuada”

Delmiro Gonçalves

Sei que não fica bem a um crítico teatral basear suas considerações sobre uma peça num filme. Muito menos no seu diálogo, coisas subsidiária e literária, como diria um entendido em cinema. Mas ousou falar de “A Rosa Tatuada” partindo de uma frase dita em “Summertime” para uma secretária que foi a Veneza em busca de romance: “Vocês se preocupam demais com o sexo; devem aceitá-lo e não discuti-lo”. A citação vale apenas como tomada de posição e ponto de partida para a análise da peça do autor norte-americano, escrita sob a influência do espírito e do sol italiano.

Tennessee Williams é um produto de tendências psicológicas, sociais e místicas que se chocam sempre sem encontrar em seu íntimo o meio termo de harmonização ou, pelo menos, de equilíbrio, capaz de tornar aceitável e simples um dos mais corriqueiros atos humanos: o sexual. Daí as suas personagens torturadas que vão desde Alma Winemiller, que ainda se desconhece sexualmente, até Blanche Dubois para quem o conhecimento do sexo foi desequilíbrio, insatisfação, neurose, porque não se fez acompanhar do amor, que, em síntese, é a única sensação que torna normal o ato sexual e aceitável fisiológica e psicologicamente.

A “Rosa tatuada”, nesse sentido, é, talvez, a mais autobiográfica das peças de Tennessee Williams. Serafina Delle Rose é um hino à liberação do sexo e de todos os complexos que asfixiaram o autor, desde sua infância no meio aristocrático-decadente do Sul dos Estados Unidos (com os problemas familiares religiosos, sociais e físicos) até a viagem à Itália, onde realmente, iria encontrar uma resposta para as suas aspirações sufocadas pelo puritanismo anglo-saxônico, exacerbado pela mentalidade pseudo-católico-latina, dos sulistas da América.

Serafina Delle Rose, ou melhor Tennessee Williams, descobriu que a Itália é talvez o único lugar do mundo onde o sexo (digamos, o amor) é apenas uma função fisiológica, sem maior ou menor importância que as outras que regem e dirigem o corpo humano. “A primavera romana de Mrs. Stone” é a primeira constatação desse fato e a “Rosa tatuada” a exacerbação dessa verificação. Daí essa pleora sexual que invade a peça do sulista norte-americano, liberto, ou talvez, afastado momentaneamente, de todas as complicações criadas pela sociedade híbrida e fictícia do Sul dos Estados Unidos.

Amanda Wingfield, foi visitada por outros jovens vazios e autossuficientes que acabaram por quebrar os seus últimos bichinhos de vidro; Alma Winemiller conheceu novos caixeiros viajantes e Blanche Dubois, saída de um sanatório, resolveu visitar a Europa. E parou na Itália. Tennessee Williams talvez não foi a Sicília, mas percorreu as ruas de Roma, conheceu Luchino Visconti, viu que em certos lugares do mundo o sexo deve ser aceito e não discutido.

A primeira reação foi “A primavera de Mrs. Stone”, ainda com muitos complexos de culpa. A segunda, e a última, foi “Rosa Tatuada”. Uma autobiografia? Talvez. Mas, principalmente, um hino à beleza física e ao amor, enquanto união carnal e, para satisfazer os últimos preconceitos, transformado em algo grotesco e lírico especial de demonstração de quem já aceitou as premissas, mas ainda não se sente com coragem de afirmar a realidade dos fatos. Principalmente quando sentidos em sua própria pele.

Acredito que até hoje ainda não foi demonstrada a veracidade dos sentimentos de Serafina delle Rose: qual a espécie de amor que a unia ao seu marido Rosário?

Espiritual, sentimental? Talvez. Mas principalmente sexual, e tanto assim é que ela sabe, depois de três anos de viuvez, o número de relações que tiveram; e, bem contadas, os hiatos são mínimos. E quando aparece Alvaro Mangiacavallo, a sua primeira reação é física “Che bel uomo!”. É apenas o físico a impelir: “O corpo do meu marido numa cara de palhaço”. E, assim, ela voltará à vida. Porque foi o primeiro que realmente viu depois de Rosário. Porque se fechou no desprezo por tudo e por tudo. E aqui volta o problema das personagens de Tennessee Williams: fuga da realidade. Mas apenas passagem. O clima da Itália reagirá vitoriosamente sobre os complexos puritanos-sociais-religiosos-sexuais: Serafina se entregará facilmente

porque não procura o Amor, mas apenas o Sexo. Mangiacavallo é o novo Homem que chegou: as cinzas do marido serão levadas pelo vento, a filha partirá com o marinheiro, o manequim, vestido de noiva voltará ao antigo lugar - símbolo do holocausto da virgindade ansiosa por ser possuída fixada na descoberta e na realização e que se perpetuará - e manterá fixo o momento da concretização.

Mangiacavallo, apenas um veículo, substituirá o marido morto e será usado como instrumento do desejo insaciável e da primeira e última realidade de Serafina: “Esta noite eu senti no meu seio a queimadura de uma rosa: Sei o que quer dizer. Duas vidas uma vez mais em meu corpo. Duas vidas, duas ainda outra vez!”

Mas todas essas considerações levam apenas a um objetivo: Até onde Tennessee Williams procurou se retratar? T. W. chegou a uma verificação: - não digo melancólica, mas triste: o sexo é um fim em si mesmo: e isso está demonstrado naquela fuga final da filha de Serafina à procura do marinheiro, e dela mesma, em busca de Mangiacavallo, como a única solução para a sua vida exclusivamente sexual. E não foi à toa que o autor pontilhou toda a cena lírica entre os dois adolescentes com os uivos animais de Serafina e Mangiacavallo, entregues unicamente ao prazer dos sentidos.

Todos os símbolos Tennessee Willianeanos convergem, necessariamente, ao final bem pouco comum para a sua obra anterior, mas compreensível como um hino à vida, ao sexo, unicamente enquanto prazer carnal, naquele último grito de Serafina Delle Rose, já esquecida das cinzas de seu falecido marido Rosário, de sua filha, mesmo de seus trajes íntimos e das vizinhas sempre a escuta: “Vengo, vengo, amore!”

E nunca nenhuma das personagens de Tennessee Williams teve a coragem de proclamar essa impudícia sexual aos olhos de todo mundo como o faz Serafina Delle Rose. Mas T. W. foi à Itália, descobriu a Itália. Blanche Dubois curou-se ao sol do Mediterrâneo e compreendeu que o sexo é o início e o fim da vida, e mais um pouco ainda do que isso: a complexa realização que nos pode permitir, serena e anglicanamente afirmar: “the milk of the human kindness”.

Apenas de toda riqueza do seu conteúdo, do esplêndido estudo psicológico realizado por Tennessee Williams com a personagem principal, a “Rosa Tatuada” não pode ser considerada uma obra teatral una, perfeitamente acabada, artística e, sobretudo, tecnicamente.

No original, o primeiro ato da peça contém 6 quadros e se dissolve em demasia, não só na trama como nas personagens, sendo algumas, mesmo, completamente desnecessárias. Já nos outros atos, a forma é mais direta, mais teatral, mas, mesmo assim, recheado de pequenos detalhes e acidentes dispersivos que prejudicam o desenvolvimento psicológico das personagens secundárias. Assim, Jack Hunter é apenas um esboço mal delineado, Assunta e outras desaparecem praticamente depois do primeiro ato e há excesso de figuras episódicas que surgem apenas numa cena, quase desnecessárias e mesmo prejudiciais à economia dramática, à textura cerrada, clara e concisa que deve reger as obras teatrais perfeitamente realizadas. Nesse aspecto, a peça possui lacunas acentuadas e sua técnica lembra mais a do cinema que a do teatro, principalmente no primeiro ato. Entretanto, a força e a beleza do diálogo e a maneira pela qual o autor desenvolveu a personagem principal, fazem quase sempre esquecer ou disfarçar inteligentemente todas as falhas da peça.

Bolini - educado na escola do respeito ao texto - compreendendo as fraquezas da obra, transformou o primeiro ato num prólogo e uma cena desprezando algumas personagens e fundindo duas numa só: Miss York e o padre di Leo. Essa redução implicou, naturalmente, no abandono de alguns dados que poderiam explicar melhor certos caracteres psicológicos: o aspecto místico-fetichista de Serafina, por exemplo. Mas, parece-me que, se houve algum prejuízo, por outro lado, a peça ganhou em concisão e clareza.

Como encenador, Bollini, com a “Rosa Tatuada”, confirma plenamente as qualidades que sempre lhe foram atribuídas, conseguindo transmitir com justeza, o ambiente onde se movem as personagens da peça. Outro encenador menos atento ou menos talentoso, teria concentrado toda a sua atenção em Serafina delle Rose, relegando ao segundo plano as outras personagens. Entretanto, tal não aconteceu, e a pequena aldeia siciliana, transplantando para o Sul dos Estados Unidos vive, movimenta-se, existe no palco do TMDC, com suas crianças, suas mulheres bisbilhoteiras, suas criaturas humanas e simples, num fervilhar incessante de humanidade. Esse trabalho de conjunto, essa vida intensa que circunda, envolve a casa de Serafina, dificilmente poderia ser conseguida por qualquer outro encenador e acreditamos que nunca seria superada. Se atentarmos que isso foi atingido com uma comparsaria grande, composta de artistas em sua maioria novatos, não poderemos deixar de admirar ainda mais a elevada qualidade e o valor desta última encenação de Bollini. Numa coisa apenas foi infeliz o diretor: fazendo as personagens falarem com sotaque italiano. Todas as tentativas feitas nesse

sentido até agora em nosso teatro, revelaram-se negativas. A perfeição, nesse caso, independe do encenador e os nossos atores ainda não conseguiram vencer o problema. Com isso, perdeu-se muito da naturalidade da interpretação e, mesmo, certo lirismo existente em algumas cenas da peça. Mas tal defeito é bem pequeno, se pensarmos no número e na qualidade que o espetáculo possui.

Maria Della Costa tem em Serafina Delle Rose, o mais difícil papel de sua carreira. Acredito que no teatro brasileiro existam poucas atrizes, ou talvez uma ou duas, capazes de interpretá-lo perfeitamente. E Maria Della Costa consegue muitas vezes aproximar-se do ideal desejado. Falta-lhe, em certos momentos, aquele onde de sensualismo animal e primeiro que envolve a personagem, mas é comovente a sua luta para vencer a complexidade do papel e, apesar das restrições feitas o seu é um dos melhores trabalhos a que assisti ultimamente. Jardel Jercolis conseguiu transmitir todo o primarismo sensual e a humilde força bruta de Mangiacavallo, auxiliado pelo físico admiravelmente indicado para o papel, dando à interpretação uns toques marlobrandescos que não ficaram mal. O ator que havíamos admirado em “Assassinato a domicílio” apresenta-se aqui em toda a sua força artística. Em papéis episódicos, Diana Morel, Odete Lara e Beyla Genauer estiveram ótimas, valorizando extraordinariamente as cenas em que atuaram. Benjamim Cattan numa cena, desempenhou-se a contento. O mesmo não aconteceu com Serafim Gonzalez, um tanto inexpressivo, Edmundo Lopes, num estilo “vieu jeu” e Jurema Magalhães prejudicada pelos cortes feitos na peça e compondo artificialmente a personagem. Maria Dilnah, se bem que possuísse qualidades perfeitas para o papel, não soube tirar dele todas as possibilidades, faltando-lhe, principalmente, técnica e traquejo cênico, dando, entretanto, a impressão de poder vir a ser uma boa atriz. Finalmente, quanto à interpretação, o aplauso irrestrito dos comparsas, todos excelentes e, por extensão, a Rodolfo Nanni, que dirigiu com tanto acerto as crianças que figuram na peça. Ainda uma palavra para as roupas excelentes desenhadas por Malgary Costa. Mas, juntamente com Bollini, o grande artífice do espetáculo foi João Maria dos Santos, que com seu cenário ótimo, concebido e executado com extraordinário bom gosto e inteligência, possibilitou a criação do ambiente próprio para peça, fazendo-nos lamentar que tão excelente artista tendo passado tantos anos afastado, para prejuízo do nosso teatro.

| ANEXO M: A rosa tatuada / O Estado de S. Paulo (Maio/1956) | | | |
|---|-----------------------------|-----------------------|--------------------------------|
| Peça: | <i>A rosa tatuada</i> | Teatro: | TMDC |
| Jornal: | <i>O Estado de S. Paulo</i> | Data: | 15/05/1956 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | p. 11 / <i>Palcos e Circos</i> |

A primeira e a mais forte impressão que se recebe de “A rosa tatuada” é a de um espetáculo inteiramente realizado, no sentido de ter sido pensado e trabalhado a fundo, sem qualquer economia de esforço, sem qualquer espécie ou variedade de preguiça, seja física, seja mental. O ambiente da peça, de imigrantes sicilianos radicados nas proximidades de Nova Orleans, é enriquecido a todo momento por um sem número de pormenores, apenas indicados no texto e amplamente desenvolvidos na encenação, pelo tagarelar e cacarejar incessante das vizinhas e comadres, tecendo um coro burlesco sobre os acontecimentos, pela irrupção em desordem de crianças brincando (e já era tempo de se ver, num palco brasileiro, crianças representando com espontaneidade e simplicidade), pela riqueza e exatidão dos jogos de luz, e, sobretudo, por um cenário de José Maria dos Santos, dos mais belos, dos mais imaginosos, dos mais sensíveis, que já vimos entre nós, fiel à realidade social e geográfica da peça e também perfeitamente dentro do espírito do melhor teatro norte-americano, com essas qualidades de leveza, de poesia, mesmo sem fugir ao concreto e ao cotidiano, da cenografia de um Jo Mielziner, em “A morte do caixeiro viajante” e “Uma rua chamada pecado”. Roupas, acessórios, personagens secundários, cenas coletivas (dirigidas de forma a não inibir os atores, facultando-lhes sempre uma certa improvisação), contribuem para formar um quadro esplêndido para o drama, do ponto de vista plástico e do ponto de vista humano. É uma encenação cara, sem qualquer preocupação de luxo ou ostentação, feita com desinteresse e amor ao teatro, uma produção que, em seu conjunto, honra o teatro brasileiro e firma o conceito de honestidade e classe do Teatro Maria Della Costa. Flamínio Bollini realizou com perfeição o espetáculo que desejava fazer e que havia antecipado, anunciando as suas linhas principais, em entrevista concedida à revista “Teatro Brasileiro”.

As nossas objeções, e serão tão fortes quanto os elogios, começam justamente neste ponto: não discutimos a realização, mas os próprios objetivos de Bollini, a maneira como ele viu e compreendeu a peça de Tennessee Williams. Não é questão, convém esclarecer, de uma simples tonalidade emprestada ao texto pelo desempenho dos atores, mas de uma verdadeira reinterpretção. Bollini suprimiu algumas cenas, refundiu outras, condensando várias numa só,

alterando por completo a estrutura do primeiro ato. Tennessee Williams vale-se sempre de pinceladas leves, rápidas, sucessivas. Assim fez, por exemplo, em “À margem da vida” e “O anjo de pedra”, criando uma atmosfera sugestiva, algo irreal, mais evocativa do que coesa e compacta, a partir de pequenos esboços, de pequenas cenas, em si mesmas, em geral, quase insignificantes. Bollini, achando essa técnica; de repetidas aproximações do tema, mais própria do cinema ou do romance, procurou dar unidade e continuidade à ação dramática, principalmente no ato inicial, restituindo-o, de certa forma, aos moldes da construção tradicional em teatro. Está claro que tais modificações de forma repercutiram no próprio conteúdo da peça, com a supressão de várias falas e personagens de segundo plano, como a professora e o doutor, cuja função era estabelecer contraste, embora breve, entre os sicilianos e os anglo-saxões, entre a impulsividade anárquica de uns e o senso da ordem, do que se deve e do que não se deve fazer, de outros.

Diversas objeções poderíamos levantar contra Bollini - e se fôssemos especificá-las todas, ponto por ponto, decerto cairíamos numa discussão excessivamente técnica e minuciosa, fora dos limites de uma crônica de jornal. Limitamo-nos, pois ao essencial:

Primeiro: o ritmo da composição de Tennessee Williams, fragmentário e impressionista, ajusta-se como nenhum outro aos efeitos que ele quer alcançar. Cada instantâneo, às vezes de poucos minutos, justifica-se na sua fragilidade justamente porque dura pouco, porque ocupa a nossa atenção só por um momento, dissolvendo-se logo pelo corte, ligando-se pela música à cena seguinte, até, aos poucos, ir emergindo um desenho cujas linhas principais, frouxas a princípio, começamos a distinguir com nitidez sempre maior. É um método quase de simultaneidade, não de progressão lenta e contínua. Podemos aceitá-lo ou rejeitá-lo - nunca tentar um compromisso com o meio termo com a dramaturgia clássica.

Segundo: os cortes impostos por Bollini, tendo em vista o reforço da coesão dramática, privaram a cadeia dos acontecimentos de alguns elos indispensáveis. Por exemplo: a supressão da terceira cena do primeiro ato, depois da morte de Rosario delle Rose, na qual se conta a morte de Rosario; reaparece rapidamente Estella Hohengarten, já de luto, desejando ver o cadáver do amante; ficamos sabendo que Serafina, devido ao choque, perdeu a criança que estava esperando e que, contra a vontade do padre Léo, insiste em cremar o corpo e conservar a cinzas do marido. Nada disto, evidentemente, foi propriamente omitido na versão de Bollini, porque estes fatos são rememorados, de passagem indiretamente, nos quadros posteriores, mas

a técnica de Tennessee Williams, de alusões sucessivas, exige que o mesmo tema seja focalizado duas, três vezes, quase imperceptivelmente, até ganhar corpo e consistência perante os olhos e a imaginação do público. Não se trata de contar logicamente o que se passou, mas de realçar, de marcar pela repetição certos fatos. Ver uma ou ver duas vezes Estella Hobengarten no palco não é a mesma coisa, embora da segunda vez ela nada tenha a fazer, porque é a sua presença física em cena que conta, impondo-se com uma lembrança viva e bem caracterizada imprimindo-se afetivamente, de forma favorável ou desfavorável, na memória dos espectadores. Bollini, não simpatizando com esse sistema, impaciente com a perda de tempo, com a falta de método e de “cartesianismo” do texto (a expressão é dele mesmo, na entrevista citada, excelente para definir o seu ponto de vista) cortou e ordenou sem receio. A compreensão intelectual pouco sofreu, mas as cenas dramatúrgicas seguintes repercutem menos porque não foram preparadas e antecipadas suficientemente.

Terceiro: Bollini, no seu processo de reorganização, deixou de lado algumas falas que melhor esclarecem as personagens e a própria peça. Que deseja nos mostrar “A rosa tatuada”? Uma civilização essencialmente diversa da norte-americana, nas qualidades e nos defeitos, uma maneira de viver penetrada de idolatria, na qual o sentimento religioso, profundo e autêntico, encarna-se em pessoas, objetos, imagens, não na ideia de um Deus racional, remoto e impassível. Deus - como explicação e justificação do universo - é percebido por Serafina delle Rose, sem qualquer ofensa ou sacrilégio consciente, por intermédio do marido, da felicidade sexual, da sensação de existência plena e gloriosa. Quando Rosário morre, morre com ele, por assim dizer, todo o universo, só restando a filha, continuação do marido, e alguns fetiches e símbolos ligados à sua pessoa física e carnal: a rosa - que ele teria tatuada no peito - e a urna contendo as suas cinzas. O que explica os atos irracionais de Serafina é a noção pagã do fasto e do nefasto, a comunicação mágica entre as pessoas e coisas da vida corrente e uma realidade moral e religiosa superior. A imagem da “Virgem” e a “Strega” - isto é, a feiticeira - são os dois polos desse mundo em que cada animal, cada objeto, deve ser considerado um signo sobrenatural, um sinal da ser decifrado. A vida é sentida com imenso vigor, exatamente porque é sentida, e não pensada, quase interferindo a razão para neutralizar os instintos e os impulsos afetivos, que se expandem livremente, com uma inacreditável força criadora ou destruidora, conforme o caso.

Não diríamos que Tennessee Williams tenha infundido forma dramática convincente a estas ideias que constituem, com alguma timidez, o substrato do seu drama, pouco aflorando à

superfície. E talvez nem o pudesse, dada a sua tendência de antes sugerir do que argumentar explicitamente, ou dado o seu temperamento, mais de psicólogo, de pesquisador de personalidades ricas e anômalas, do que de homem interessado em ideias gerais. As suas personagens, rústicas como são, não poderiam, sem certo artificialismo, comentar o drama, e o autor não quis fazê-lo, para não cair no didatismo, na explicação acrescentada à margem do enredo “A rosa tatuada” parece-nos uma peça falhada - e neste ponto estamos com Bollini, embora por motivos diferentes - porque não consegue exprimir, em termos dramáticos, as suas ideias mais altas e ambiciosas.

Caberia ao encenador, entretanto, ressaltá-las tanto quanto possível. Não foi o que fez Bollini, omitindo, por exemplo, o diálogo entre o padre Léo e o doutor, uma das poucas personagens em condições de explicar o que se passa, por vir de fora e não pertencer ao ambiente siciliano. Eis suas palavras, ausentes na encenação atual: “Padre Léo, o senhor ama, mas não compreende o seu povo. Deus, para eles, está nas pessoas. E quando perdem essas pessoas, perdem Deus e perdem a si mesmas” etc.

Quarto: deste desinteresse de Bollini por todo um aspecto de “A rosa tatuada” nasce, parece-nos, o último erro teórico do espetáculo: o de enxergar a peça principalmente um texto cômico, diminuindo a admiração, o respeito, que Tennessee Williams, apesar de tudo, sente pelas suas personagens: “o meu propósito - declara ele na rubrica inicial - é encarar estes mistérios infantis com emoção e humor, nas mesmas proporções, sem intenção de ridículo e com todo o respeito pelas aspirações religiosas que eles simbolizam”. Bollini, com a desconfiança do europeu, não parece ter acreditado na possibilidade de Tennessee Williams fazer justiça a certos lados primitivos de sua terra: um norte-americano só poderia ver a Itália como caricatura - e como caricatura, predominantemente, realizou Bollini o seu espetáculo, destruindo o equilíbrio entre o cômico e o patético, ao sobrecarregar um dos pratos da balança. Para que não faltasse nada, recorreu inclusive, com medíocres resultados, a esse recurso supremo da caricatura que é o sotaque, a contrafação, o arremedo proposital, feita por estrangeiros, de inflexões e gestos característicos. Em vez de buscar a autenticidade humana, a interpretação psicológica, procurou, ao contrário, os traços largos e exteriores. Ele mesmo o disse, em suas declarações, tão lúcidas, ao “Teatro Brasileiro”: “Lembro, a propósito, a técnica de Bertolt Brecht. O ator deveria “comentar” um pouco a própria personagem: não identificar-se inteiramente com ela, mas guardar uma certa reserva crítica, explicando-a para o público. A plateia precisa sentir não como é a personagem, mas como seria”. Muito bem: acontece, todavia,

que Tennessee Williams, a exemplo do que acontece com quase todo teatro norte-americano, descende diretamente de Stanislavski, o anti-Brecht, por excelência, o teórico mais exigente da fusão integral do corpo e alma, entre a personagem e o intérprete.

Não sabemos como o espectador comum - inteligente, mas desprevenido - receberá “A rosa tatuada”: talvez pressinta, embora sem localizar bem, que falta alguma coisa. Para o crítico, cujo ponto de referência obrigatório é a relação entre a peça e o espetáculo, uma conclusão parece-nos inescapável: a versão de Tennessee Williams, com todas as suas possíveis falhas, é muito superior, adere muito mais estritamente aos desígnios do escritor, do que a de Bollini. Talvez o erro de Bollini tenha sido um só: o de encenar uma peça contra a qual tinha, de início, tantas e tantas restrições.

“A rosa tatuada” será embarcada amanhã para o Rio de Janeiro, onde a companhia ficará durante duas semanas, exibindo-se no Municipal. Na volta, reaparecerá no Teatro Maria Della Costa - e então haverá tempo e oportunidade para falarmos dos intérpretes. Por hoje não foi possível passar adiante da encenação de Bollini, e não sem motivo: deve-se a ela tudo que há de mau como tudo o que há de muito bom no espetáculo.

| ANEXO N: <i>A rosa tatuada</i> / Folha da Noite (Junho/1956) | | | |
|--|-----------------------|----------------|---|
| Peça: | <i>A rosa tatuada</i> | Teatro: | TMDC |
| Jornal: | <i>Folha da Noite</i> | Data: | 13/06/1956 |
| Crítico: | Miroel Silveira | Página/ Seção: | Retirado de <i>A outra crítica</i> , p. 201-202 |

Também Tennessee Williams tem seu dia de Paulo Magalhães - e foi certamente nesse dia que escreveu *A Rosa Tatuada*. Porém, mesmo em seu dia de Paulo Magalhães, não deixa o homem de ser Tennessee Williams, um dos três maiores autores teatrais modernos - eis o que salva sua peça de sua evidente manipulação comercial, de sua contundente artificialidade ao focalizar um tema que não admite qualquer falsificação: o da sufocação sexual.

A frustração amorosa parece ser o único veio inspirador de Tennessee Williams, e por isso, a Serafina delle Rose, de *A Rosa Tatuada*, sendo tão diversa exteriormente das anteriores heroínas, ainda é igualzinha à Blanche Dubois de *Uma Rua Chamada Pecado*, e à Alma de *O Anjo de Pedra*.

A figura de Ana Magnani, a Magnani dos primeiros tempos do neorealismo italiano, atravessa peça como uma sombra, reclamando direitos autorais: isto é meu - também isto!! - e de Tennessee Williams restam fagulhas de sua prodigiosa capacidade de intuir psicologias, bem como a poesia de certas passagens, lembrando não ter sido em vão que também ele é o autor da pungente elegia de *The Glass Menagerie*.

Flamínio Bollini, o diretor do espetáculo ora apresentado no Teatro Maria Della Costa, em artigo publicado antes do lançamento da peça, e graças à sua clarividência conseguiu salvar o espetáculo - não apenas de suas próprias limitações, mas principalmente da sombra de Magnani. A linha de representação que determinou a Maria Della Costa, perfeitamente exequível dentro da rusticidade natural da atriz, ofereceu a esta a possibilidade de um belo desempenho humanizando o texto e trazendo maior veracidade às situações.

Talvez seja esta a direção menos ortodoxa de Bollini, aquele que deliberadamente resolveu mexer na peça, suprimindo personagens, cortando e aglutinando cenas, e dando aos encontros entre Serafina delle Rose e Álvaro Mangiacavallo um tom acima, em comicidade grotesca, do que estava, talvez, marcado no original. O fato é que que essa ausência de ortodoxia

constituiu o caminho único através do qual a peça poderia alcançar com o sucesso o grande público, como está acontecendo, embora de justiça proclamar que a peça se tornou não somente mais popular, mas também melhor. O primeiro ato, como está escrito, é realmente inassistível, pela sua exagerada divisão em pequenos quadros, com fatigantes mutações e desperdício da ação dramática em incidentes coloridos, mas destituídos de valor.

Maria Della Costa e Jardel Filho, excelentes de primitivismo de raça dolorida, tomam conta do espetáculo com o métier que já adquiriram em seus dez anos de contínuos trabalhos e esforços, desde os tempos de “Os Comediantes”. Maria Dinah e Serafim Gonzalez compõem muito bem o casal mais jovem, a primeira encantadora em sua inocência apaixonada, e o segundo encontrando, finalmente, um papel que lhe calha às maravilhas. Sidnéia Rossi, Benjamim Cattán, Diana Morell, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Edmundo Lopes, Marlene Rocha, Odete Lara e Beila Genauer encontram o tom justo para as suas pequenas intervenções. Naturalmente estas duas últimas estão fora das personagens escritas por Tennessee Williams (duas meio-solteironas), mas tornaram-se plausíveis dentro do novo esquema desenhado por Bollini para a sua *Rosa Tatuada*.

O cenário de João Maria dos Santos melhorou de modo sensível o original de Boris Aronson, funcionando esplendidamente como elemento de ação. Também os fundos musicais e a iluminação são muito bons. Pena que o sotaque imposto a alguns atores não possa ser mantido coerentemente durante toda a peça (apenas Sidinéia Rossi o mantém integralmente). Mas essa dificuldade na manutenção do sotaque se deve também à tradução, na qual oscilam expressões simples, diretas, com frases extremamente corretas e lógicas, impróprias para os personagens que as dizem.

Em conjunto, *A Rosa Tatuada* constitui mais uma vitória do TMDC - vitória de sua organização da capacidade de produção de Sandro Polloni e da inteligência aguda de Flaminio Bollini, que soube reconhecer que “Paris vale bem uma missa”.

| ANEXO O: <i>Gata em teto de zinco quente</i> / Folha da Manhã (Outubro/1956) | | | |
|--|-------------------------------------|----------------|---|
| Peça: | <i>Gata em teto de zinco quente</i> | Teatro: | TBC |
| Jornal: | <i>Folha da Manhã</i> | Data: | 14/10/1956 |
| Crítico: | Miroel Silveira | Página/ Seção: | Retirado de <i>A outra crítica</i> , p. 226-227 |

Como Proust, que levou consigo, sem confidências, a amargura de seu poço de solidão, Tennessee Williams, no início de sua carreira de dramaturgo, não ousou enfrentar diretamente os problemas que lhe serviam de inspiração, preferindo transferir para personagens femininas as angústias e frustrações de um destino marginal. O sucesso, porém, como que lhe deu coragem, e ei-lo lidando com material próprio e singular ao escrever *Cat on Hot Tin Roof*: mais do que a ação, mais do que o sentimento das personagens, o clima do homossexualismo, atmosfera de suas impossibilidades e de suas angústias e de suas condenações. A maior peça de um grande autor, sem dúvida. A maior.

Não foi fácil a transposição realizada por Tennessee Williams em suas peças anteriores. A neurose de suas heroínas não deixava de ser um tanto injustificada, se considerássemos o fato de que eram mulheres, enquadradas num mundo (o americano) onde tudo as favorece. Depois de *Cat on a Hot Tin Roof* tornou-se decifrável a chave dos hieróglifos: as heroínas eram substituições, eram homens com problemas de mulheres, dentro de um mundo que os hostiliza e desejaria bani-los.

A jovem aleijada de *A Margem da Vida* (*The Glass Menagerie*) poderia justificar sua incapacidade de realização amorosa através de sua inferioridade física. Mas suas inibições iam realmente muito além das que teria um jovem ‘normalmente’ deficiente fisicamente. A “Blanche du Bois”, mesmo localizada num dos Estados sulinos, onde há mais preconceito sexual, resolveria facilmente seu problema se transpusesse o paralelo norte e se passasse para a região *yankee*. Numa das grandes cidades norte-americanas (e elas são dezenas), ela apareceria anormal se não amasse não fosse amada, tal como fazia em New Orleans, onde apareciam julgá-la como uma réproba. E que a reprovação não se dirigia à mulher que amava um homem, era apenas o símbolo de um outro amor...

“Alma Windmiller”, a personagem de *O Anjo de Pedra*, devido a um desencontro amoroso com seu noivo desde a infância, não casa com outro homem, nem tenta escolher outro

candidato entre o círculo de seus conhecimentos: vai diretamente para as vizinhanças da estrada de ferro e lá se entrega ao primeiro caixeiro-viajante imbecil que aparece...

“Serafina delle Rose”, a violenta mulher de *Rosa Tatuada*, mostra-se bem diferente das viúvas que conhecemos. Em geral, estas optam por um destes três caminhos: ou se entregam sem remorsos a uma vida naturalmente livre, ou se tornam a casar, ou tranquilamente se recolhem à abstenção. “Serafina”, ao contrário, é toda acusações, remorsos, exagero: ou tudo, ou nada. O infantilismo quase irracional das criaturas cujo amadurecimento não se processou, como é o caso dos homossexuais.

Heroínas que substituem outros personagens, vivos dentro do próprio Tennessee Williams. Personagens que agora aparecem sem máscara, em *Cat on a Hot Tin Roof*. Maurice Vaneau é o diretor desse espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia, na interpretação de Ziembinski, Cacilda Becker, Valmor Chagas, Dina Lisboa, Célia Biar, Jorge Chaia e Sadi Cabral. Uma estreia das mais importantes, pelo que a peça significa de revelação e de desnudamento, e pelo que a presença de Vaneau e de tão poderoso elenco nos traz como relação artística.

Folha da Manhã - 14/10/1956

| ANEXO P: <i>Gata em teto de zinco quente</i> / Folha da Manhã (Outubro/1956) | | | |
|---|-------------------------------------|-----------------------|--|
| Peça: | <i>Gata em teto de zinco quente</i> | Teatro: | TBC |
| Jornal: | <i>Folha da Manhã</i> | Data: | 23/10/1956 |
| Crítico: | Anônima | Página/ Seção: | p. 9 / Artes - Teatro - Cinema - Rádio - Sociais |

A crise que açoita a família Pollit quando a surpreendemos em sua intimidade, desvendada por Tennessee Williams, é uma crise de sinceridade. ‘Papaizão’, depois de ter vindo do nada e construído uma fortuna imensa, não consegue desapegar-se dos bens que armazenou nem aceitar o fato de que morrerá proximamente, vitimado pelo câncer. “Maggie” não pode admitir a verdade de que inspira horror ao marido, depois do desespero a que o arrastara com a morte de um amigo querido. “Brick”, [...] “Maggie” não pode admitir a realidade da afeição profunda que sentia pelo amigo morto, a quem afastara ao ter-lhe este confessado a qualidade dos sentimentos que realmente lhe havia inspirado. “Gooper” e sua esposa “Mae” não compreendem porque motivo não se tornam os preferidos dos pais, apesar de sua numerosa prole, apesar de sua proclamada normalidade. Quando todos esses fatos vêm a nu, através de um lento processo acusações, queixas, silêncios, elipses e desvios, cada qual alcança seu repouso (mesmo doloroso) e a peça termina.

Para contar essa história de insinceridade e de simulações, usou Tennessee Williams uma técnica paralela, em que não se vai nunca diretamente aos fatos, e sim em que eles vêm à tona apesar e não por causa daqueles que os revelam. Eis, em poucas palavras, o oposto do melodrama, da construção teatral mecânica e exata, capaz de funcionar como uma máquina para provocar as reações da plateia (segundo o esquema que Sartre renovou). E o singular é que Tennessee Williams chega a atingir essas mesmas reações através de uma técnica de oposição, contraditória, mas tremendamente eficaz graças ao dom poético do autor. Esse dom, precisamente, criando aquilo que “Papaizão”, chama de “espaço, ar entre ele e as coisas”, rarefaz a prisão esquemática da construção dramática, empresta-lhe asas e permite-lhe atingir nossa sensibilidade num plano suave de emoções e lembranças que nos acompanham mesmo depois que abandonamos o teatro.

Eis o fator importante em “Gata em Teto de Zinco Quente”: esse ar, esse espaço de tolerância, de busca de amor de compreensão que a peça sabe despertar mesmo quando

mergulhada no ápice da negação e do desespero. Os homens temem, mas querem a verdade, e se chegam a alcançá-la nela repousam tranquilos e realizados. O frustrado homossexualismo de “Brick” buscando refúgio na bebida, a violência do diálogo, por vezes tão cru a ponto de chegar ao palavrão, na realidade são pormenores, e não a essência da peça. Para Tennessee Williams, sem dúvida, foi importante ter abandonado a máscara feminina que escondia o rosto de seus dramas homossexuais, mas dentro da peça tal revelação se acha enquadrada dentro do plano geral do ser humano, fugindo ao erro de colocá-lo na marginalidade. Em sua essência, dentro ou fora dos padrões aceitos, o problema do homem, normal ou anormal, é realizar-se sem fugir à verdade para consigo próprio nem ao respeito para com os demais. E todos os exemplares humanos que aparecem em “Gata em Teto de Zinco Quente” acabam defrontando a verdade; “Papaizão” para viver, “Mãe” e “Gooper” para saberem que perderão a herança, e “Maggie” e “Brick” para, talvez, tentarem recomeçar a viver.

Para esse texto, tão profundo e tão poético, perigoso, sutil e por vezes asfixiante, encontrou Maurice Vaneau um estilo cênico exato e intransferível, recorrendo à síntese. Deixou no palco apenas um elemento realista, a cama, símbolo legítimo de toda a ação. Em torno dela, por causa dela, no exagero, na ausência ou no desvirtuamento de seu objetivo, é que “Gata em Teto de Zinco Quente” nasce, se desenvolve e finalmente atingem seu fim com o desnudamento das verdades silenciadas.

Ziembinski, Cacilda Becker, Célia Biar, Dina Lisboa, Leonardo Vilar, Sadi Cabral, Jorge Chaia e Valmor Chagas alcançam não somente um bom nível de representação, mas dão mesmo ao espetáculo uma unidade muito rara de ser vista em palcos brasileiros. Especialmente Ziembinski e Cacilda Becker marcam suas presenças poderosamente, sendo de desejar-se, apenas que Valmor Chagas pudesse utilizar a voz tão habilmente quanto o faz com o rosto, no primeiro ato. Um espetáculo de grande classe, que recoloca o Teatro Brasileiro de Comédia na sua posição de principal depositário da luta e dos sacrifícios dos pioneiros pela regeneração da cena teatral do país. Dulcina, o Teatro do Estudante, ‘Os Comediantes’.

| ANEXO Q: <i>Gata em teto de zinco quente</i> / Correio Paulistano (Outubro/1956) | | | |
|--|-------------------------------------|-----------------------|----------------------|
| Peça: | <i>Gata em teto de zinco quente</i> | Teatro: | TBC |
| Jornal: | <i>Correio Paulistano</i> | Data: | 24, 25 e 26/10/1956 |
| Crítico: | Delmiro Gonçalves | Página/ Seção: | p. 4 / <i>Teatro</i> |

Teatro

GATA

“Gata em Teto de Zinco Quente”

Delmiro Gonçalves

I

A longa trajetória das personagens de Tennessee Williams, desde as de suas pequenas peças, passando pela adolescente aleijada de “À margem da vida”, até o Brick de “Gata em teto de zinco quente”, nada mais são que o gráfico doloroso de uma humanidade lutando inutilmente para ser compreendida e se comunicar com os outros dentro de uma sociedade hipócrita e em decomposição, mais interessada na mendicância, no egoísmo e na cupidez, que na compreensão e na tolerância. “Eu desejo ainda falar com você tão livremente e tão intimamente sobre as coisas pelas quais vivemos e morremos, como se eu o conhecesse melhor do que qualquer outra pessoa que você conhece”, escreveu certa vez Tennessee Williams, e esse desesperado de comunicação e a verificação de sua impossibilidade, têm sido o tema principal de toda a moderna literatura norte-americana, refletindo uma sociedade em luta com a herança puritana dos seus ancestrais e a realidade desesperada de um aglomerado humano, debatendo-se contra a máquina perfeitamente engrenada e pujante de uma civilização econômica-industrial-publicitária que está tornando cada vez mais difícil ao homem a possibilidade e a necessidade de se comunicar, ser apenas um ser humano.

O problema focalizado em “Gata em teto de zinco quente”, mais que o da mordacidade, da cupidez e do drama da frustração sentimental e sexual de Brick, é o da incompreensão e da intolerância.

Da incompreensão e da intolerância até de homem consigo mesmo: Brick não **compreende** e não quer **tolerar**, não digo a **sua**¹⁵⁸ realidade, mas a de quem mais quis bem na vida. Ele mesmo confessa: “Sim, eu me esqueci de lhe contar uma coisa. Recebi um telefonema interurbano de Skipper, em que ele, embriagado, me confessou tudo. Bati furiosamente com o fone no gancho. Foi a última vez que falamos um com o outro em nossas vidas...” E a resposta do Pai é um grito contra a incompreensão e a intolerância: “Você cavou a sepultura do seu amigo e o atirou dentro dela, **em vez de enfrentar a verdade com ele!**” Que direito há, portanto, de ser revoltar a mordacidade, a incompreensão, a intolerância dos outros, a si mesmo sem subterfúgios nem ilusões?

E o grito de revolta de Tennessee Willians dirige-se, em síntese, para toda essa sociedade tão profundamente deformada que nega até mesmo ao indivíduo, no seu âmago, a coragem de enfrentar a verdade última e principal, que é a de se reconhecer e de perdoar aquilo que em si mesmo sente o que não quer admitir.

É preciso, portanto, que alguém diga, às portas da morte, as únicas palavras capazes de redimir o Homem e recolocá-lo na sua primitiva e máxima grandeza, como faz o Pai: “Eu venho de mais longe. Estou praticamente voltando do outro mundo, do país do silêncio, onde impera a morte - e não fico chocado tão facilmente com uma coisa dessas. Seja como for, sempre procurei deixar algum espaço em torno de mim, para não ser infectado pelas ideias dos outros. Há alguma coisa bem mais importante que algodão para ser cultivada num grande lugar como este - e essa coisa é TOLERÂNCIA. E eu também a cultivo”.

XXX

Com “Gata em teto de zinco quente” Tennessee Willians não deu talvez ao teatro a sua melhor e mais acabada obra. “Uma rua chamada pecado” e “A margem da vida”, e o ponto de vista teatral, ainda se coloca nem plano algo mais elevado. Há algumas debilidades tais como o plano arquitetural da peça que se centraliza quase unicamente na longa conversa do segundo ato entre Brick e o velho; a figura esquemática e excessivamente ridícula de Mãe¹⁵⁹; Bough, uma personagem de certo modo desnecessária e o final que não se coaduna muito com Brick,

¹⁵⁸ Esses termos foram colocados em negrito no jornal.

¹⁵⁹ Provavelmente um erro da tipografia.

principalmente depois da conversa entre ele e o Pai, quando ambos desvendaram o sentido profundo e claro dos seus sentimentos.

Pode-se alegar que essa conclusão foi uma concessão necessária do autor ao público. Mas, apesar de tudo, uma concessão. Porém, “Gata em teto de zinco quente”, mesmo com essas restrições, resultou numa das mais belas e pungentes obras do dramaturgo norte-americano e de todo o teatro atual.

II

A principal qualidade da encenação de Maurice Vaneau é a tentativa de depuração, afastando tudo o que seja acessório e inútil para a compreensão e o desenvolvimento do espetáculo. Entretanto, às vezes, essa preocupação do encenador resulta numa cilada que nem sempre lhe é propícia. “Sou pela estilização máxima neste gênero de peças e ainda me pergunto se não deveria ter eliminado todos os elementos, deixando apenas a cama, simbolicamente, no meio do palco”, disse Vaneau. Completamente de acordo: mas desde que se trate de estilização total e não parcial. O que fez o encenador, porém, de certa maneira não satisfaz. Tennessee Williams, em suas peças, tem o especial cuidado, a preocupação de marcar com absoluta exatidão os elementos do cenário, afim de criar o ambiente exato e necessário ao desenvolvimento da ação e da fixação plástica e psicológica do clima que pretende transmitir ao espectador. E nunca, em peças anteriores, essa preocupação foi de tal maneira explícita: “Quando pensei no cenário desta peça - diz ele referindo à casa do autor da “Ilha do Tesouro” que vira numa fotografia - vieram-me à memória essa tonalidade de luz, a graça e o conforto, a sensação de tranquilidade que transmitia, num fim de tarde de verão, de tal modo que mesmo as coisas mais rudes e brutais perderiam a aspereza quando por ela tocadas. Como o cenário servirá para ambientar uma peça que joga com os extremos da emoção humana, parece-me necessário que se revista de tal suavidade”. E antes: “O aposento deve estar impregnado de seus fantasmas, isto é, suave e poeticamente mal assombrado, por uma espécie de relações que deve ter envolvido uma ternura incomum entre homens”. Referindo-se aos móveis, indica a existência de “uma monstruosidade peculiar aos nossos dias - um enorme consolo, combinação de rádio vitrola de alta fidelidade, com três alto-falantes, TV e bar”. E finalmente: “penso que as paredes, em vez de alcançar o teto, deveriam se esfumar misteriosamente no ar, e que o cenário deveria ter como teto o próprio céu”.

Pode parecer, à primeira vista, que esta insistência em citar notações sobre o cenário seja apenas pedantismo, mas o problema é que não se criando o ambiente indicado pelo autor, essa espécie de mistério envolvente e de sugestão mórbida desaparece, para depender apenas dos atores a criação do clima requerido. E foi o que aconteceu com a encenação de Vaneau. Excelente em muitos de seus aspectos, deixou aos personagens o encargo de criar, com suas falas, o ambiente necessário, daí uma certa defasagem entre o texto e o sentido, principalmente no início da peça. A ausência das portas e de alguns acessórios, a luminosidade excessiva da cena, os contornos nítidos e quase clássicos dos elementos cenográficos não deram margem, de início, à imaginação do público. A presença mórbida e misteriosa requerida pelo autor só se impõe com o desenvolver da ação, quando o melhor seria que, aberto o pano, pudessemos penetrar imediatamente no mundo descrito com tanta acuidade por Tennessee Williams. Afora isso, porém, a encenação de Maurice Vaneau é uma obra prima de precisão, de bom gosto e de sobriedade, que se revela nos mínimos detalhes, nos movimentos dos atores, na estudada economia de meios para provocar a emoção apenas através de um simples gesto ou de um movimento mais acentuado, na marcação quase sempre exata e mesmo que, às vezes, pareça excessiva, em um sentido absolutamente funcional como, por exemplo, a sequência do segundo ato em que Maggie rodopia pela sala, em meio à confusão das crianças e outros personagens, seguida pelo olhar lúbrico e reprovativo do “Velho”. Além disso, cumpre salientar a excelente sarabanda das crianças irrompendo em cena num ritmo vertiginoso e angustiante, com absoluta exatidão; o emprego da música - apenas um solo alucinante de bateria - que se entrosa exatamente no texto, com um perfeito equilíbrio e funcionalidade poucas vezes conseguidos no teatro nacional. Em resumo, uma encenação que, apesar das restrições apontadas, é das melhores até hoje apresentadas pelo TBC.

(Conclusão)

Walmor Chagas, como Brick, apresenta a interpretação melhor e mais depurada de sua breve, porém ótima carreira teatral: num papel perigoso, difícil, onde qualquer exagero ou maneirismo poderia redundar em ridículo ou malogro, consegue transmitir com absoluta sinceridade, comoção e técnica a luta interior da personagem. Nenhum gesto a mais, nenhuma atitude desnecessária. Toda a sua angústia e seu drama se estampam gradativamente na fisionomia, alheada e distante e o ator, com pequenos movimentos e ligeiras mutações faciais, revela toda a gama rica e profunda da personagem ideada por Tennessee Williams. De Ziembinski basta dizer apenas que confirmou as qualidades de grande ator, o melhor no seu

tipo que o teatro brasileiro possui, e o seu “Velho” é de tal porte que pode ser colocada entre as grandes interpretações de sua carreira. Cacilda Becker teve que se desempenhar de um dos mais difíceis papéis da peça e, no primeiro ato, principalmente no início, parece um tanto “jeune-fille” demais, não dando a sensação reclamada pela personagem “uma gata em teto de zinco quente”, exasperada pelo problema com que se defronta, com os nervos tensos até o limite máximo, lutando por uma vida sexual e econômica normais. Faltou um pouco à atriz a exasperação e o sensualismo necessários em quase todo o primeiro ato, firmando-se mais adiante, como intérprete, à medida que a ação se desenvolve, numa segurança e presença maior, quando começa a vislumbrar a resolução do seu problema para, no terceiro ato, ser a grande intérprete que todos conhecem. Dina Lisboa, num papel rico de possibilidades, talvez o mais versátil da peça, consegue, com o seu talento, passar do grotesco até o dramático, com absoluto domínio cênico, confirmando suas grandes qualidades de atriz. Célia Biar e Leonardo Vilar acompanham de perto o trio principal: aquela, num gênero novo em sua carreira, demonstra ser capaz de enfrentar um tipo de personagem que até agora não lhe fora confiada e, este, numa de suas melhores interpretações: sóbrio, controlado, absolutamente senhor do trabalho que lhe foi dado. Jorge Chaia, pela primeira vez, abandona completamente certa grandiloquência no modo de dizer o diálogo e, apesar de ter de lutar com uma personagem quase inexistente, consegue impor sua presença nos poucos momentos em que tem de atuar. Sadi Cabral, num papel ingrato, não conseguiu dar à personagem aquele tom melífluo e hipócrita requerido pelo texto, ficando entre o caricato e o maneiroso.

E, por fim, o ótimo desempenho das crianças onde, mais uma vez, se revelou a capacidade de encenador de Vaneau, fazendo com extrema habilidade que se movimentassem com naturalidade, não dando como acontece em nosso teatro, essa impressão de festa escolar de fim de ano que sempre sucede quando há necessidade de menores aparecerem em cena.

Quanto ao cenário de Mauro Francini, dentro do que lhe foi permitido pela encenação, é dos melhores, mais sóbrios e funcionais que apresentou com elogios à cama, um verdadeiro achado como concepção teatral e com severas restrições à “monstruosidade peculiar aos nossos dias” que resultou em algo absolutamente mesquinho, perto d que pretendeu o autor da peça, restrição que talvez deva ser feita mais ao encenador que ao cenógrafo.

| ANEXO R: <i>Gata em teto de zinco quente</i> / O Estado de São Paulo (Outubro/1956) | | | |
|---|-------------------------------------|----------------|-------------------------------|
| Peça: | <i>Gata em teto de zinco quente</i> | Teatro: | TBC |
| Jornal: | <i>O Estado de São Paulo</i> | Data: | 26/10/1956 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | p. 8 / <i>Palcos e Circos</i> |

Palcos e Circos

“Gata em teto de zinco quente”

Na introdução de “L’Age d’HOMme”, intitulada de “De la Littérature Considerée” comme une Tauromachie”, Michel Leiris formula um programa que lhe é peculiar, mas que conviria à literatura moderna mais significativa, sem distinção de gênero ou nacionalidade. Consta desse programa a exigência de não escrever uma palavra sequer que não seja a transcrição da verdade, o mais das vezes escandalosa e incomoda. Dessa forma, pretende ele introduzir no ofício de escritor um elemento de risco, como se fôra “uma sombra do chifre do touro” que ameaça o toureiro na arena.

“Gata em Teto de Zinco Quente” evoca a corrida de touros de dois modos diferentes. Em primeiro lugar, pelo risco assumido por Tennessee Williams de chocar o público, determinando o malogro da peça, isto é, a sua morte. É também a própria estrutura do drama que sugere a tauromaquia. Diferentemente de ‘A Margem da Vida’ ou “Uma Rua Chamada Pecado”, cuja trama fluida visa a criação de uma atmosfera, à maneira de Tchecov, a peça ora em exibição no TBC se caracteriza por uma construção rigorosa, sóbria e tensa. As traves mestras em que se assenta são as duas cenas entre Maggie e Brick no primeiro ato, na realidade um diálogo único com interrupções, e aquelas em que se confrontam pai e filho, no segundo ato, que o autor sentiu necessidade de cortar de incidentes, para quebrar a monotonia. Técnica semelhante foi usada por Bernstein, por exemplo, em “Le Voleur”, a quem se tachou também de brutal. Nenhum outro ponto de comparação é possível entre Bernstein e Tennessee Williams, cujo vigor lhe vem do tratamento trágico de temas fundamentais como a morte e o sexo, não se confundindo com a mera exibição de músculos de um Hércules de feira. Marido e mulher, pai e filho se afrontam como o toureiro e o touro.

“Gata em Teto de Zinco Quente” (por que em lugar desse título longo e incômodo não se pôs a locução usual em português “Gata sobre Brasas?”) é um libelo contra o mundo de mentiras em que vivemos. Brick se recusa a encarar a realidade: que a sua vida de heroísmo esportivo, ao lado de um companheiro dileto, tinha, como é comum na adolescência, traços subjacentes de uma sexualidade mal diferenciada. A intervenção de Maggie, que produz indiretamente à morte de Skipper, o leva a procurar um refúgio na bebida.

O caso do pai é mais doloroso, pois é um homem cuja inteira se consumiu na tarefa de construir uma fortuna, e que se preparara para a morte com coragem. A ganância do filho mais velho, coadjuvada pela estupidez da mãe e pela indiferença de Brick, nutre-lhe a falsa esperança de que venha a gozar por alguns anos dos prazeres de que se privou na mocidade. Nesse estado de espírito, deixa e lado o egoísmo de doente para acudir o filho, que submerge no alcoolismo. É quando, quebradas as últimas resistências de Brick, que já fôra “lidado” por Maggie, este, como o touro atingido pela espada do toureiro, traspassa o pai com o corno agudo de verdade.

A revelação da verdade, no entanto, salva o filho. Na última cena, Tennessee Williams usa de um objeto com um fim simbólico, como a urna funerária em “A Rosa Tatuada” ou o unicórnio de vidro em “A Margem da Vida”, a muleta de Brick que Maggie joga pela janela, para significar o término de sua invalidez psíquica. Maggie Pollit é a primeira personagem do autor que, sendo filha de aristocratas arruinados, não se deixa vencer pelas circunstâncias da vida, mas lhes impõe um esquema seu. Em contraposição com as heroínas que vivem apegadas a fantasmas, triunfa a gata, mercê do impiedoso realismo com que vê o mundo.

Nesta sua última peça, Tennessee Williams demonstra uma capacidade de renovação que, garantida pela excelência das realizações anteriores, coloca o seu autor no rol dos mais importantes do teatro contemporâneo, vencendo a suspeita de que ele tivesse apenas um filão a explorar. Como texto, “Gata em Teto de Zinco Quente” tem menos valor literário que as outras; em todo o seu decorrer, sentimos apenas um momento de poesia, a evocação dos longos passes entre Skipper e Brick, no campo de futebol, evocados por este. É a técnica teatral que evidencia maior maturidade. O espetáculo se impõe e subjuga o público da primeira à última linha.

O talento de Tennessee Williams encontrou em Vaneau um intérprete à sua altura. O ritmo que imprimiu à ação, a marcação precisa quanto à entrada das crianças, os fogos de artifício que entrecortam o diálogo com aparente casualidade, a simplificação deliberada do

cenário e guarda-roupa, tudo traz a marca de um homem de gosto e de um diretor de grande competência. Sob sua orientação, os atores do TBC, tanto os da “velha guarda” quanto os valores novos, atingem seu melhor nível.

Cacilda Becker, a princípio, surpreende pela elocução nervosa e artificial, até percebemos que é exatamente o tom que convém ao papel de Maggie, a gata, Ziembinski é, das figuram que pisam os palcos nacionais, uma das raras que consegue ser convincente em cenas de grandes violências, como prova ao encarnar o pai. A crua obscenidade da tirada final vem depois de um tal “crescendo” que a plateia, embora chocada, não se revolta. Nos diálogos com o filho, no entanto, há certos matizes de sentido e intenção que não foram, talvez, perfeitamente indicados. Walmor Chagas, como Brick, ao contrário, se salienta nas cenas em que se exigem gradações de efeitos de voz e mímica; falta-lhe um pouco mais de força nas explosões emotivas. Dina Lisboa, desajudada pelo físico, consegue, no entanto, sublinhar a vulgaridade do papel da mãe; a comoção das últimas cenas revela melhor seus dotes de atriz. Gooper e sua mulher, interpretados por Leonardo Vilar e Célia Biar, se apresentam exatamente com os traços odiosos que o autor pretendeu pintar. É também adequado o tratamento que Sadi Cabral dá à figura caricata do padre Tooker. Cada atuação individual está bem integrada no todo, criando um dos melhores espetáculos que já foi dado ao TBC montar.

| ANEXO S: <i>Doce pássaro da juventude</i> / Correio Paulistano (Agosto/1960) | | | |
|---|----------------------------------|-----------------------|--------------------------------------|
| Peça: | <i>Doce pássaro da juventude</i> | Teatro: | TMDC |
| Jornal: | <i>Correio Paulistano</i> | Data: | 14 e 16/08/1960 |
| Crítico: | Miroel Silveira | Página/ Seção: | p. 6 / <i>Teatro e outros palcos</i> |

O Doce Pássaro da Juventude

Miroel Silveira

“O Doce Pássaro da Juventude” de Tennessee Williams é um dos melhores textos da dramaturgia mundial. Sua importância e significação atingem as mesmas alturas de “A Streetcar named Desire” e “Summer and Smoke” - para citar apenas obras do próprio autor que se situam na primeira plana da criação dramática atual. Evidentemente o teatro, como todas as artes, tem um sem número de caminhos, e se preferimos pessoalmente alguns deles - a vanguarda, o épico, etc. - isso não constitui base para a exclusão de outras formas igualmente válidas. De resto, a tendência a excluir leva sempre ao empobrecimento, à limitação, e finalmente ao isolacionismo e ao dogmatismo. Por ser o realismo poético de Tennessee Williams prolongamento e consequência de formas e autor que sua criação atualizou, não quer isso dizer que haja superação em relação à sua obra, e sim que essa obra se converteu numa das múltiplas gamas que formam o caleidoscópio do teatro. Pretender reduzir esse caleidoscópio a uma cor só envolve o mesmo perigo de limitação, dogmatismo e padronização a que chegou o admirável mundo velho de russos e americanos, nos quais a novidade maior ainda é a consagração do eterno “Crê ou morre” de mal disfarçada intolerância.

A importância e a significação de “O Doce Pássaro da Juventude” advém de dois aspectos admiravelmente realizados no texto: o desenho de uma paisagem social em que o dinheiro se transformou na moeda de trânsito para todos os valores - desde a compra de utilidades à compra do amor, do sucesso e do futuro - e a análise profunda da desagregação íntima a que são levados indivíduos integrados totalmente nessa hierarquia de valores, os quais não sabem fazer de suas vidas uma resistência silenciosa, e de certa maneira heroica, humilde e patética, contra tudo isso que nega a essência superior do homem e sua destinação fraternal.

Alexandra del Lago e Chance Wayne são exemplos candentes desse paroxismo a que a sociedade capitalista arrasta o ser humano em sua ilusória obrigação de conquistar êxito e poder a qualquer preço. Eles próprios sabem, e o dizem: transpuseram as barreiras da forma humana e se metamorfosearam em monstros, pelo esforço de superarem os demais por uma vitória esmagadora, que jamais pode chegar para ninguém já que a condição do nosso ser não o permite. Narcisos desesperados e infantis, transformaram suas existências num infatigável investir contra o espelho de seus destinos, até que este se parta e mortalmente os atinja.

São dois monstros que se defrontam logo no primeiro ato, quando se veem reunidos pela crise especial de Alexandra (tentativa supostamente frustrada de reconquistar o cetro de estrela cinematográfica) e a crise habitual de Chance (tentativa de reconquistar a cidade natal e tudo que ela contém, principalmente o amor de Heavenly). Mas há uma diferença, uma diferença fundamental entre ambos: Alexandra sabe que perdeu sua melhor arma, a beleza da juventude, e que está na guerra contando somente com seu talento e sua legenda de grande atriz - ao passo que Chance compreenderá apenas no final da peça que acaba de lhe escapar das mãos o doce pássaro da juventude, antes de ter podido protegê-lo com algo menos frágil que sua pobre carne em processo de enfeimento.

Nasce dessa elegia trágica entre as ilusões e realidade da substância de que somos feitos, uma das mais belas situações dramáticas que o teatro já nos apresentou, e o poeta que é Tennessee Williams soube realizá-la por inteiro utilizando elementos menos fluídos que os da primeira fase de sua carreira, é exato, mas essa diferença resulta de um fator interno - o amadurecimento do autor - e de outro externo - o apodrecimento cada vez mais rápido do mundo que está sendo retratado.

(Continua)

(conclusão)

A qualidade invulgar de “O Doce Pássaro da Juventude” exige idênticos predicados de intérpretes, cenógrafo e diretor. Infelizmente, apesar da honestidade do trabalho levado com esforço e dedicação, o elenco do Pequeno Teatro de Comédia não pôde alcançar o nível desejado, pecando principalmente por excesso de autoconfiança, grandemente injustificada.

Antes de qualquer outro fator, a direção de Ademar Guerra mostrou-se apenas correta e ordenada, sem desvendar as possibilidades todas que a encenação oferecia, quer como espetáculo quer como levantamento psicológico e poético de determinados seres humanos em processo de esfacelamento. Fala-se frequentemente em contenção, a que nasce de uma introspecção consciente que o intérprete consegue transmitir ao público através da técnica e da sua própria força, e a contenção exterior, fruto de marcada repressão nos gestos e nas falas, artificioso recurso para atores que têm de enfrentar as grandes provas do palco.

“O Doce Pássaro da Juventude” vem a ser um desses textos, precisamente, que fornecem aos intérpretes as provas para seus exames finais. Na encenação do Pequeno Teatro de Comédia, pode-se afirmar que ninguém obteve nota máxima, dela se aproximando apenas Irina Grego, e pouco após, Glauce Rocha. Não que a esta não sobre talento, e experiência também, estando quase no mesmo caso Mauro Mendonça, Felipe Carone, Cecília Carneiro, Tarcísio Meira, Francisco Martins, Sérgio Alexandre e Elias Gleyzer. Contudo, talento e experiência não bastam quando a tarefa que alguém se atribui está acima de suas forças naturais.

Em linha geral, é o que acontece em “O Doce Pássaro da Juventude”. Diretor e atores enfrentaram problemas que ainda não estavam preparados para resolver, sendo que, em alguns casos, como os de Glauce Rocha, Mauro Mendonça e Felipe Carone, a inadequação biotológica é total, criando um conflito insolúvel entre atores e personagens. Alexandra del Lago necessita, absolutamente, ser uma ruína gloriosa, uma rainha mumificada pelo ostracismo, que um dia resolve sair da tumba para reconquistar o mundo levando consigo uma aura de sarcófago, de mistério de loucura sagrada. Chance Wayne precisa, absolutamente, ser um jovem de formosura e vigor físico impressionantes, tendo na frente cansada, e no corpo que se gastou, os primeiros sinais de um desesperado adeus ao pássaro que se evola. E Boss Finley, absolutamente, deve sugerir por sua vigorosa presença física o homem que se tornou chefe político através da mesma astúcia brutal de camponês, capaz de conciliar sua fé na missão divina com sua fé nos encantos de Miss Lucy.

Não podendo contar com os personagens fundamentais - e note-se que é muito louvável o esforçado trabalho desses atores que citei - a encenação brasileira “O Doce Pássaro da Juventude” teria que cair por falta de seus pilares de sustentação. Outros atores, ainda, como Sérgio Albertini, Maria Célia Camargo e Marcos Vinícius, estão deslocados, sendo bastante estranhável a opacidade auditiva do diretor, que faz Chance Wayne dirigir ao alongado ator que

interpreta o papel de “Scotty” alusões diretas à ociosidade burocrática que o tornou balofo e gordo de nádegas. Em relação ao texto em globo de “O Pássaro da Juventude” parece ter acontecido fenômeno semelhante: o diretor ouviu muitas palavras, fez com que elas fossem ditas e repetidas, e finalmente como que essa repetição lhe tirou o sentido mais profundo e exato do que elas representavam.

Os cenários de Túlio Costa em nada ajudam o espetáculo. Regulares os do primeiro quadro (quarto de hotel), tornam-se ineficazes pelo excesso de simplificação numa peça que é realista e exige mais atmosfera concreta do que foi sugerida. Afinal, não se trata de um texto simbólico, e sim de uma ação teatral situado em um local bastante preciso e característico.

A maior perda do espetáculo, porém, foi a sofrida em relação ao texto. A encenação do Pequeno Teatro de Comédia baseou-se, segundo estou informado, na versão de Elia Kazan aplaudida na Broadway. Tratava-se, seguramente de uma versão que convinha aos objetivos particulares de um encenador bastante particular, contra a qual, de resto, o próprio Tennessee Williams se insurgiu recentemente em ruptura que se tornou pública. O texto exclusivamente do autor, que a revista “Squire” publicou em abril do ano passado, a meu ver possui muito maior valor literário e teatral, nela existindo uma cena que me parece fundamental, e que não existe na presente encenação: a do encontro entre Chance e Heavenly Finley. Acrescente-se isso o mau trabalho do tradutor Brutus Pedreira, que verte com elegância textos de linguagem literária, de linha permanente e determinante como os de Montherlant e Pirandello, mas que se perde quando tenta encontrar os correspondentes nacionais da múltipla linguagem de personagens da vida moderna, e teremos feito a sùmula final de um grande espetáculo que não houve - para enorme desaponto nosso.

| ANEXO T: <i>A noite do iguana</i> / O Estado de São Paulo (Março/1964) | | | |
|--|-----------------------------|----------------|---|
| Peça: | <i>A noite do iguana</i> | Teatro: | TCB |
| Jornal: | <i>O Estado de S. Paulo</i> | Data: | 29/03/1964 |
| Crítico: | Décio de Almeida Prado | Página/ Seção: | Retirado de <i>Teatro em Progresso</i> , p. 283-288 |

A Noite do Iguana

Houve uma época, há muitos e muitos decênios, em que os homens se dividiam entre loucos e pessoas normais. Separando uns e outros interpunha-se uma fronteira movediça, formada pelos lunáticos, excêntricos, pelos maníacos, mas a ninguém ocorria prestar-lhes maior atenção. Agora, os tempos são outros. Os loucos chama-se psicóticos. Os intermediários, neuróticos. E o que aconteceu com os restantes, com os supostos normais? Se não desapareceram de todo, estão em vias de extinção. Por uma lei curiosa, o seu número tende a decrescer à medida que caminha a civilização: nos Estados Unidos parece que só restam pouquíssimos e assim mesmo apenas nas camadas mais pobres e menos avançadas da população. Jules Romains criou um médico que pretendia pôr de cama a humanidade inteira (salvo médicos e enfermeiras), baseado no princípio de que toda pessoa sã é um doente que se ignora. O autor de *Knock* teria revelado outra sagacidade e compreensão do mundo moderno se tivesse pensado em termos psíquicos e não biológicos, proclamando, através do seu herói, que todo indivíduo suspeitamente ajuizado não passa de um neurótico que sabe dissimular. Muito melhor visão histórica tinha o “alienista” de Machado de Assis, quando concluía: “A loucura, objeto de meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente”. Continente, sem dúvida, e que continente: basta dizer que nele assentam-se as bases da quase totalidade do teatro norte-americano atual.

Tennessee Williams, entre esses especialistas do que poderíamos chamar de neurose dramática, é provavelmente o mais insigne. Os seus protagonistas sabem bordejar a prisão e o hospício sem jamais falsear o pé ou perder de todo o equilíbrio. Talvez pela prática, por se terem tornando, com o tempo, hábeis psiquiatras de si mesmos. Antigamente havia uma certa graça em descobrir os motivos freudianos de um romance ou de uma peça de teatro, postos ali por acaso, pela visão profética e ainda algo obscura do autor. Era preciso argúcia para interpretar

as pistas, e trabalho, para livrar o tesouro oculto da ganga de impureza. Hoje em dia não há qualquer dificuldade. Não só o autor, mas até as próprias personagens já preparam de tal modo o terreno, já deixam tantas indicações, que seríamos muito estúpidos se não se descobríssemos logo à primeira vista o segredo da mina: é só seguir a flecha.

A Noite do Iguana, a esse respeito, é a peça mais aperfeiçoada de Tennessee Williams. Hannah Jelkes é tão doentiamente inibida quanto era Alma Winemiller em *O Anjo de Pedra*. Mas aprendeu a conviver com a neurose. Não é uma pessoa sã, mas se acha clinicamente curada, como dizem os médicos, significando que o mal está sob controle. Maxine Faulk, à sua maneira simples e realista, não é menos clarividente, menos perspicaz em discernir as razões profundas da conduta de Larry Shannon. As duas completam-se, aliás, para proceder a uma perfeita análise do homem que veio colocar-se momentaneamente entre ambas: nada ficamos ignorando do seu caso clínico, nem os sintomas atuais, nem a causa remota, situada naturalmente num episódio da infância. É uma verdadeira cura que se processa ante nós, uma rápida sessão de psicanálise feita em termos acessíveis e conduzida pelos próprios interessados - *Psychoanalysis by yourself*.

E se há indubitavelmente uma margem de licença poética, tantas vezes indispensável ao teatro, nesta ausência de intervenção médica, ela é menos ampla do que poderíamos supor, considerando-se que a peça dentro do contexto da sociedade norte-americana. Autor, personagens e espectadores apoiam-se com tanta firmeza sobre certas concepções psicológicas que não se vê motivo para recorrer a um especialista que não faria certamente outra coisa senão repetir interpretações de todos já conhecidas. A psicanálise funciona aqui como o destino em *O Rei Édipo*: é verdade implícita, o sistema de explicação do universo humano que paira acima de qualquer dúvida.

A aproximação entre *A Noite do Iguana* e *O Anjo de Pedra*, estabelecida acima, não é accidental. Se as personagens básicas das duas peças assemelham-se tanto, não em si mesmas, mas na posição que assumem perante a vida (o trio Hannah, Shannon, Maxine repete em linhas gerais o esquema Alma, Joe, Rosa Gonzales), é que Tennessee Williams voltou ao seu eterno problema, opondo mais uma vez puritanismo e sensualismo. Mas, por se tratar de neuróticos, a questão é que posta em termos antes psicológicos do que morais. O puritanismo de Hannah, com efeito não é concebido como o desejo de disciplina dos sentidos que primitivamente foi, mas apenas como o que dele restou após alguns séculos de má prática: um horror por assim dizer visceral ao contacto humano. Ela não suporta tocar ou ser tocada pelos outros. E o

sensualismo de Shannon também não é a plena liberação dos instintos que deveria ser, mas a necessidades de conspurcar de algum modo o apetite sexual, degradando-o, rebaixando-o, já que é impossível negá-lo. Em suma, como se vê, uma outra forma de puritanismo, o puritanismo às avessas.

Os Estados Unidos e o México, em ambas as peças, são os países que se prestam a esse penoso e revelador confronto. Do norte, das terras frias, desce o puritanismo, com os seus códigos estritos, a sua propensão a condenar sumariamente e a sua falta de compreensão do que seja o homem em sua totalidade. Do sul, os trópicos - palavra carregada de magia ao mesmo tempo fasta e nefasta - sobre a tentação do aviltamento através do prazer. O que os climas quentes têm a oferecer de melhor não é a liberdade sexual, mas o próprio espetáculo da decomposição, da corrupção material e moral (“Fast decay is a thing of hot climates”, explica, fascinando, Shannon), o homem luxurioso vivendo na paisagem luxuriante. Não é o paraíso anterior ao pecado, como seria as ilhas dos mares do sul aos olhos de outros artistas, mas o paraíso posterior ao pecado, paradisíaco, porque pecaminoso.

A novidade de *A Noite do Iguana* - e isso explica o entusiasmo da crítica norte-americana - é que nela Tennessee Williams, ensaia pela primeira vez, e com grande amplitude, uma teoria de salvação.

Hannah escolheu em definitivo o puritanismo - não tinha outra alternativa psicológica - assim como Maxine decidiu-se pela solução oposta. As duas, por vias contrárias, alcançam o mesmo estado de serenidade sem ilusões. “Chegamos ambos - diz Maxinne a Shannon - a um ponto de nossas vidas em que é preciso optar por alguma coisa que funcione em relação a nós - ainda que não seja do mais alto nível”. Conselho de bom senso que Hannah irá repetir em palavras quase idênticas: “Todos nós terminamos por nos amparar em alguma coisa ou em alguém, e se for uma pessoa e não uma simples coisa, já nos podemos considerar felizes, talvez bem mais do que o habitual”. Resta assim Shannon, dilacerado entre a esperança de retornar um dia à igreja e o impulso perverso de revelar à ingenuidade das *touristes* americanas o lado turvo da existência. Ele continua a procurar Deus, umas um Deus capaz de aceitar o universo como realmente é, com sua parte inevitável de sordície e imperfeição, ao contrário do Deus vingador do puritanismo, “ponde a culpa no mundo e punindo brutalmente as suas criaturas por falhas de construção que afinal são suas”.

Neste ponto, a psicanálise, que havia servido para o diagnóstico, irmana-se, quanto à terapêutica, com a sabedoria oriental, outro pronto de referência obrigatório da *intelligentsia* dos Estados Unidos de hoje. O quimono de Hannah, a história sobre os velhos moribundos de Shangai, o chá a que se acrescenta uma gota de ópio, ali estão para nos prevenir de que pelo menos uma boa parte de sua doce filosofia vem de muito longe, de terras estranhas e velhas civilizações. A receita de felicidade proposta por ela é simples e terrena, podendo ser resumida talvez em duas proposições. Uma, pessoal: “Nada do que é humano me repugna a não ser a crueldade ou a violência”. Outra, impessoal: “Aceitar qualquer situação que não se possa melhorar” O segredo para enfrentar a realidade, é encará-la sem fechar os olhos, mesmo quando se trata dos “lados obscuros” da natureza humana, isto é, das perversões de toda espécie, pelos quais o indivíduo não chega a ser para o seu apaziguamento interior, ele que não cessava de se punir, dramática e melodramaticamente, por suas culpas infantis e adultas.

Tennessee Williams justifica desse modo, indiretamente, a atração que sempre demonstrou sentir pelos assuntos julgados malsãos, valendo-lhe a fama de escritor sensacionalista. A sua resposta assemelha-se à da ciência: não podemos construir a vida moral sobre a ignorância ou a negação do que existe. Só a partir da realidade, e de toda a realidade, seja ela desagradável ou vergonhosa, é que as nossas distinções entre o bem e o mal começam a ter algum sentido.

Nenhuma das três personagens de *A Noite do Iguana*, escusado será dizê-lo, alcança um nível sequer razoável de realização pessoal. Mas até para elas abre-se uma perspectiva, embora precária e modesta, de felicidade, representada por alguns instantes de serenidade, de perfeita comunhão, não forçosamente carnal, com uma criatura humana. Afinal, como diz Miss Hannah Jelkes, são eles, os desajustados, os que lutam desesperadamente para manter em suas vidas um pouco de decência e dignidade, que necessitam e merecem a nossa simpatia - e não os outros, os que receberam o equilíbrio moral como uma dádiva generosa da natureza.

A Noite do Iguana pode não ser a obra máxima do autor, como já se afirmou. Pessoalmente, preferimos o Tennessee Williams da juventude, mais atento às pessoas do que às ideias, menos preocupado em pensar do que em sentir. Porém, é certamente a sua peça mais ambiciosa, no sentido de formular dramaticamente o humanismo leigo que vem amadurecendo lentamente em nosso tempo. Sobre os escombros da moral religiosa, que novas estruturas teremos de edificar? Tal é a questão que a peça tenta corajosamente responder. Não diremos

que o faça em termos estritamente pessoais. Mas é esta própria ausência de verdadeira originalidade que a torna representativa, dando-lhe o caráter de sùmula, de síntese extremamente ampla das perplexidades e esperança dos pensamento norte-americano um pouco além da metade do século XX.

Seria interessante estudar as funções da rubrica no teatro moderno. A peça perfeita, na qual tudo está realizado dramaticamente, não necessitaria, em princípio, de nada além do próprio diálogo. Mas esse ideal é raramente alcançado. Sempre sobram algumas intenções mal integradas, resíduo que é com frequência incorporado ao texto sobre a forma de indicações dirigidas ao ator, ao encenador e, até mesmo, extravasando já o âmbito do espetáculo, ao leitor.

As rubricas de *A Noite do Iguana* pedem com insistência uma só coisa: que a encenação, e em especial os efeitos de luz, acrescentem aos acontecimentos uma dimensão mágica. Tennessee Williams fala em “toque de fantasia”, em “reflexo por assim dizer irreal” (“rather unearthly glow”) que deve banhar determinada cena, em “imagem de sonho”, buscando sempre, como se vê, a transfiguração poética. Já o texto aponta tal direção, sublinhando o pitoresco dos lugares e das personagens, alargando o palco através de sucessivas referências a terras longínquas e costumes singulares, procurando mostrar direta e indiretamente que “o mundo é vasto e estranho”, como no título do romance famoso de Ciro Alegria. Ao espetáculo caberia então completar esta fuga ao prosaísmo, tarefa que em são mestres os atores e encenadores norte-americanos, impedindo inúmeros textos de mergulhar irremediavelmente na realidade neutra e cinzenta do naturalismo, em que cada coisa é apenas ela mesma e nada mais.

Larry Shannon diz que a sua vida desenvolve-se em dois planos, o real e o fantástico, perguntando a seguir: “E qual dos dois é na verdade o mais real?”. É esta indagação deixada em suspenso, esta dualidade e ambiguidade de planos, que nos parece faltar na direção de resto muito boa de Walmor Chagas. Direção exata, clara, inteiramente satisfatória para a inteligência, para a compreensão do texto, mas um tanto *matter of fact*, sem ser iluminada pela poesia, com o era, por exemplo, a versão de *O Anjo de Pedra*, dirigida por Luciano Salce para o Teatro Brasileiro de Comédia.

O único desempenho verdadeiramente translúcido é o de Cacilda Becker. Tennessee Williams, ao desenhar Hannah Jelkes, viu-se às voltas com uma dificuldade típica do naturalismo: como conceber uma personagem inteligente, encarregada de certa forma de aprofundar e esclarecer o sentido do texto, sem lhe dar o caráter sentencioso de quem está ali para destilar a verdade. Cacilda Becker, por sua parte, resolveu o problema com muita habilidade. A personagem que contrapõe é somente o que é: uma pobre puritana, uma solteirona que carrega as suas inibições como um triste fardo. Mas é também, por paradoxal que pareça, em criatura tão enclausurada, uma pessoa de infinita coragem, perante os outros e perante si mesma, como evidência ao submeter o seu pudor a uma terrível prova da verdade, cena que Cacilda faz de modo magistral, acusando, sem reforçar, cada nuance de pensamento, ou de sentimento, desde o enleio em revelar algumas penosas experiências pessoais até a firme determinação de nada esconder. De sua fisionomia, de suas hesitações, do seu olhar, inquieto e suplicante, de suas pausas e sorrisos forçados pelo embaraço, transparece, para além da timidez, uma espécie de sabedoria vivida e não raciocinada que as palavras do texto podem sugerir, mas não captar com precisão.

A excelente interpretação de Walmor Chagas não atinge o mesmo nível de significação humana. Cada réplica sua, cada cena, considerada isoladamente, parece perfeita, realizada com aquela sua simplicidade e simpatia, mas o conjunto não tem igual clarividência psicológica nem igual fora de persuasão humana.

Olga Navarro desempenha, no espetáculo, função oposta à de Cacilda Becker, trazendo a peça de volta à realidade comezinha, o que ela faz com graça e desenvoltura.

Entre esses três atores, dos melhores do teatro brasileiro, e o resto do elenco cria-se às vezes um certo desnível, particularmente quando entra em cena a família alemã. Tennessee Williams parece ter achado que a sua peça diminuiria de importância se não demonstrasse algum interesse pelos assuntos políticos. Daí, provavelmente, o pano de fundo histórico, destinado a relembrar de passagem o perigo que o triunfo nazista representou em fins da década de 30. Mas a participação social não se resolve assim de uma penada, por um decreto de inteligência crítica. Os quatro alemães de *A Noite do Iguana* permanecem sempre à margem da ação, como uma excrescência quase gratuita: que tinha de ver o nazismo, por pior que haja sido, com os dramas psicológico de Hannah Jelkes e Larry Shannon? De qualquer forma, a direção poderia ter compreendido melhor o papel que lhes competia de acordo com o pensamento do

autor - mais bem expresso, é verdade, nas rubricas do que no contexto do enredo - como a encarnação de uma Alemanha pagã e wagneriana, e não a Alemanha folgazã e bebedora de cerveja que vemos no palco. Não há dúvida de que o texto refere-se à bebida às canções, mas deixando subentendido que essa alegria barulhenta e feroz é a outra face da “barbárie” hitlerista.

Se tais desigualdades não chegam a prejudicar seriamente o espetáculo é que ele não passa de um trio fingindo-se de orquestra sinfônica. Os outros (Ferreira Maia, excessivamente declamatório mesmo para um declamador profissional de 97 anos de idade), Judith Fellowes (Kleber Macedo), Charlotte Goodall (Lilian Lemmertz,) servem sobretudo para proporcionar aos três protagonistas os pretextos de que eles necessitam para as suas pungentes confrontações. Tanto a peça quanto a representação articulam-se melhor, ganham altitude, quando restringem o seu foco, concentrando-se sobre o puramente individual.

Bom o cenário de Jean Gillon, explorando com felicidade os materiais tão sugestivos - folhagens, bambus - que a natureza tropical oferece.

(1964)

Transcrição entrevista

| | | | |
|--|-----------|----------------------|--------------------|
| ANEXO U: <i>Entrevista com Flamínio Bollini / Revista do Teatro Brasileiro</i> (Abril/1956) | | | |
| Transcrição da entrevista de Flamínio Bollini para a Revista Teatro Brasileiro | | | |
| Edição: | 6ª | Data: 04/1956 | Página: 6-7 |

“A ROSA TATUADA” DE TENNESSEE WILLIAMS

O diretor Flamínio Bollini Cerri fala sobre a sua nova encenação para o Teatro Maria Della Costa.

O Teatro Maria Della Costa escolheu para segunda apresentação, em sua nova fase, “A rosa tatuada”, de Tennessee Williams. O diretor Flamínio Bollini Cerri fez, para “Teatro Brasileiro”, as seguintes declarações sobre o espetáculo que vai encenar:

- Em “A rosa tatuada”, mais uma vez Tennessee Williams traz, para o palco o estudo de um caráter feminino, como havia feito em “À margem da vida”, “Uma rua chamada pecado”, “O anjo de pedra” e mais de uma comédia em um ato. Conhecemos as mulheres de Williams, criaturas frustradas em que as mortificações sofridas pelos ambientes puritanos e as rudezas do que as circunda não destruíram mas, ao contrário, exasperaram um mórbido romanticismo e uma aspiração ao belo, à delicadeza, ao refinado. Seu drama nasce exatamente dessa incapacidade de se adaptarem à realidade, desse refúgio num mundo de fantasia em que as figuras de sonho, os bichinhos de vidro se quebram ao primeiro contacto com a realidade. Pense-se na Alma de “O anjo de pedra”, na mãe, estupenda personagem de “À margem da vida” (talvez a mais bela de Tennessee Williams), e na Blanche du Bois de “Uma rua chamada pecado”.

E, para contraste, o homem é sempre representado como um animal um pouco grosseiro, de escassa sensibilidade, chegando à violência e à impiedade de um Stanley Kowalsky, de “Uma rua chamada pecado”.

Assim é, em linhas gerais, a situação-chave das peças de Williams: peças feministas, mas de um feminismo em que aparece a maldição de ser mulher, notando-se o prazer que há em ridiculizá-la, também no patético, ao descrevê-la acabada, arrasada pelos complexos e problemas sexuais, indefesas junto do homem, tirano mais ou menos involuntário que lhe rompe os brinquedos e lhe destrói as ilusões.

Um ódio invejoso do macho, um amor quase envergonhado pela mulher. O homem de Williams simboliza o que no direito norte-americano é caracterizado como “extreme cruelty”. São personagens que vão desde o mito da virilidade. Tipicamente norte-americano até a sensibilidade mórbida.

Tentativa de renovação

- Entre a primeira fase da obra de Williams e “A rosa tatuada” se localiza a viagem à Itália e a descoberta do amor “à italiana”. “Uma rua chamada pecado”. “O anjo de pedra” e “À margem da vida” formam uma espécie de trilogia com o tipo de mulheres a que me referi. Já a Serafina delle Rose de “A rosa tatuada” representa o lado positivo da medalha – as outras mulheres partem de uma situação para o desespero, ela sai do desespero para, por assim dizer, ressuscitar. Williams empresta a Serafina uma força e uma possibilidade de renascer, talvez típicas de uma raça antiga. De certa maneira, são redescobertas na Itália as mesmas características apontadas pelos nórdicos, no século passado – a ausência de complexos, a espontaneidade de sentimentos, e substituiu a chave romântico-freudiana de suas antigas personagens por uma criatura de extrema vitalidade.

Tudo isso, porém, parece na peça um pouco forçado. Serafina surge como esplêndida personagem, mas “A rosa tatuada” não é uma obra plenamente realizada. Sobretudo, Álvaro Mangiacavallo deixa transparecer a Itália vista por um norte-americano, embora Williams, quisesse mostra-se esperto, introduzindo o “pisar de olho”, uma certa cumplicidade inteligente com a plateia. A peça é engagée e não apenas um divertimento (o autor quer demonstrar certas coisas), mas, como não alcançou inteiramente a intenção, Williams se refugia em pequenos toques, como a presença dos manequins, as rubricas em que se refere a movimentos chaplinianos e a introdução da musiquinha.

O romance e o cinema no teatro

- A forma de Tennessee Williams lembra muito a de um romancista

- A forma de Tennessee Williams lembra muito a de um romancista. Tanto “Uma rua chamada pecado” como “À margem da vida” ou “A rosa tatuada” têm a organização do

romance. O comentador de “À margem da vida” sugere até a aproximação com um romance introspectivo.

Não se pode recusar ao teatro de Tennessee Williams, também, como ao teatro norte-americano em geral, uma inegável influência do cinema. O próprio romance, aliás, é influenciado pela técnica da película. Pareceria maledicência, mas não pode afastar a ideia de que certos autores norte-americanos as escrevem como olho voltado para a possibilidade de uma adaptação cinematográfica. Para um europeu, um tanto cartesiano, muitas influências parecem espúrias, estabelecendo confusão pouco proveitosa dos gêneros literários e das artes. Não é, naturalmente, por essa técnica, que lembra às vezes a do próprio “script” que aprecio Tennessee Williams, mas gosto dele pela extraordinária capacidade de criar caracteres, especialmente os caracteres femininos de que falei.

Colaboração do diretor

- “A rosa tatuada” se define como obra de crise, não só porque Williams parecia ter esgotado o filão romântico-freudiano das peças precedentes, como também pela impressão que lhe causou a estada na Itália. Não satisfazendo plenamente sua forma, o espetáculo necessita de uma certa complementação do diretor. O primeiro ato é até cenarizado com esforço. Não deu resultados inteiramente positivos a procura, que se percebe na peça, de um novo ritmo teatral. “A rosa tatuada” está cheia de elementos desnecessários, de cores e personagens dispensáveis. O primeiro ato é tipicamente uma narrativa de romance, sem fluência cênica. A razão pela qual a peça pode ser um excelente “script” de cinema é justamente esta: ele explora muitos dados estranhos às quatro paredes do teatro. Reúne no palco numerosos elementos que deveriam estar fora dele. O cinema, sim, deve aproveitar todos os “exteriores”. Há tantos fios, dentro da peça, que dificilmente se pode juntá-los na representação. Por isso “A rosa tatuada” não é funcional e não tem a objetividade necessária ao teatro. Evidentemente não me coloco contra a quebra das unidades tradicionais – mas esse rompimento, na peça, foi feito com desordem excessiva. Daí a necessidade de reduzir o primeiro ato. Formado na escola do respeito absoluto pelo texto, é esta, talvez, a primeira vez na minha vida que julgo necessário modificar uma peça para reduzi-la à maior pureza teatral. O primeiro, que é constituído, no original, por seis cenas, foi transformado num prólogo e apenas numa longa cena. Fundi a personagem de Miss York com a do padre. E o fiz, conscientemente, porque Tennessee Williams havia adotado a discutível técnica teatral de lançar uma personagem e não desfrutá-la toda, passando a outra. A fusão, no

caso, dará maior consistência ao caráter. Acredito, aliás, que é pelas dificuldades técnicas que “A rosa tatuada” poucas vezes tem subido ao palco, fora dos Estados Unidos.

Oleografia

- O motivo principal que justifica a montagem do texto é a grande personagem de Serafina. Com ela, Williams realiza o propósito de escrever uma peça picaresca, onde o humorismo beira o drama, aliando uma vontade de realismo à deformação lírica. Já Álvaro Mangiacavallo se encaminha para a caricatura. Rosa é uma boa personagem (embora com poucas falas) e o marinheiro um tanto convencional, repetindo cenas parecidas com as de outras peças. O efeito a tirar do espetáculo é o oleográfico, o de verdadeiro cartão postal. Neste ponto, é preciso tocar no problema do cenário. O norte-americano, a meu ver, pecou por excesso do realismo, enquanto até a casa deveria a impressão de oleografia. Não quero uma caricatura no sentido da estilização, mas no de procurar os efeitos dos primitivos norte-americanos.

O estilo interpretativo

- Eu definiria, assim, “A rosa tatuada” como uma peça picaresca, reunindo o realismo ao paradoxal. Suas personagens são o que se poderia chamar de “demonstrativas”. Lembro, a propósito, a técnica de Bertolt Brecht. O ator deveria “comentar” um pouco a própria personagem: não identificar-se inteiramente com ela, mas guardar uma certa reserva crítica, explicando-a para o público. A plateia precisa sentir não como é a personagem, mas como seria. Com essa interpretação, penso que daríamos a melhor forma ao texto de Tennessee Williams.

Distribuição dos papéis

- O cenário é de autoria de João Maria dos Santos, achando-se os papéis assim distribuídos: Serafina delle Rose, Maria Della Costa; Rosa delle Rose, Maria Dilnah; Álvaro Mangiacavallo, Jardel Filho; Assunta, Jurema Magalhães; Jack Hunter, Serafim Gonzales; Padre di Leo, Edmundo Lopes; o “camelô”, Benjamin Cattán; o coro de mulheres sicilianas – Stella Hoengarten, Diana Morel; Flora, Beyla Genauer; e Bessie, Odette Lara.

Transcrição depoimento

| | | | |
|--|------------------------------|----------------|----------------------------|
| ANEXO V: Depoimento de Alfredo Mesquita / <i>Suplemento Cultural – O Estado de São Paulo</i> (Abril/1983) | | | |
| À margem de À margem da vida, depoimento de Alfredo Mesquita | | | |
| Jornal: | <i>O Estado de São Paulo</i> | Seção: | <i>Suplemento Cultural</i> |
| Data: | 03/04/1983 | Página: | 8-9 |

À Margem de À Margem da Vida

“Magnificamente traduzida por Esther Mesquita, que lhe deu o título de “À Margem da Vida”, a peça “The Glass Menagerie”, de Tennessee Williams, foi representada, com grande êxito de bilheteria, no Municipal de São Paulo, em 1948, pelo Grupo Experimental de Teatro. Um depoimento de **Alfredo Mesquita**.

À margem de “À margem da Vida”

Sem dúvida, a obra-prima de Tennessee Williams (1914-1982)¹⁶⁰, peça à parte, única, pura, de sensibilidade finíssima, profundamente humana, poética, como diz logo no prólogo Tom Wingfield – o próprio autor – negando-lhe qualquer intenção realista, tudo, em suma, hoje detestado, renegado, escorraçado, conspurcado pelos donos do teatro.

Não creio existir melhor resumo da peça do que aquilo ouvido por mim, nos bastidores do Teatro Municipal, de bombeiro de plantão ao seu colega de trabalho. Foi durante uma das representações de “À Margem da Vida”, eu, como diretor do espetáculo, eles – bombeiros -, no exercício de sua profissão. Poucos passos nos separavam. Conversavam eles, esforçava-me eu por ouvir o que diziam. Explicava um ao outro, referindo-se às personagens; “Esses aí não são maus, eles se gostam, só que não conseguem entender-se...”

Indo de um polo ao outro: outra noite, à saída do Municipal, dizia o brilhantemente inteligente, dolorosamente sensível André Dreyfus, grande biólogo patricio: “Isto, sim, é tragédia... a tragédia de nossos dias que, por isso mesmo, nos deixa mais arrasados do que qualquer tragédia grega...”

¹⁶⁰ A data de nascimento foi informada de modo equivocado no suplemento, a correta é 1911.

Foi no ano anterior, 1947, em Boston, eu assisti pela primeira vez à peça do jovem dramaturgo Tennessee Williams. Éramos quatro: o casal Lauro Escorel – hoje embaixador -, meu grande amigo Caio Caiubi e eu. Sabíamos do sucesso obtido pelo drama, em Nova York, onde já não estava em cartaz. No momento, era levada em Boston por atores secundários. O que não impediu que nos causasse forte estranha impressão. Saímos do teatro abalados, um tanto confusos, não sabendo ao certo dar nossa opinião sobre o que acabáramos de assistir. Logo no dia seguinte comprei a brochura, que não li. Mande-a diretamente para o Brasil num caixão de livros expedido por via marítima. Poucos meses depois tornei a assistir a “À Margem da Vida”, em Paris, por um grupo de jovens, cujos nomes não guardei. Mal levada. Os franceses não sabem decididamente, interpretar peças norte-americanas, é evidente. Apesar de tudo, a peça tornou a me impressionar. Pensava nela constantemente. No dia da minha chegada a Santos – voltava de valor –, a boa amiga Marina Freire, elemento efficientíssimo e entusiasta do nosso Grupo de Teatro Experimental, esperava-me no cais. Da amurada do navio, mal atracado, gritei-lhe: “Trago uma peça com um ótimo papel para você! O de Amanda Wingfield, que ele veio de fato, a interpretar. Lá de baixo, Marina, naquele seu constante arrebatamento por tudo que tocava ao teatro, ria, agitava-se eufórica, louca por saber o nome do autor, Tennessee Williams. Não conhecia. Sua glória incipiente ainda não tinha atingido o Brasil.

Mal chegado a São Paulo, aberto o caixote de livros nova-iorquinos, separei a brochura do jovem comediógrafo, entregando-a à minha irmã, Esther Mesquita, habitual tradutora do Grupo de Teatro Experimental, de que eu era diretor. Conhecedora profunda não só do vernáculo como do inglês, língua em que escreveu seu **An unimportant book of memoirs**, Tété, como a chamávamos, com seu dom especial para a tradução, o cuidado minucioso que a caracterizava, começou o seu trabalho. E logo se encantou com a peça. Achava-a belíssima. Apenas o título original “The Glass Menagerie (O Zoológico de Vidro)” parecia-lhe de difícil, senão de impossível, tradução. Sugeriu “À margem da vida”, expressão usada pelo próprio Tom Wingfield para definir a maneira de viver da sua infeliz família. A sugestão aceita, o título foi adotado até hoje por todas as companhias que têm levado a peça no nosso país.

Enquanto a tradução progredia, começou-se a cogitar sobre seus futuros intérpretes: três tínhamos no Grupo: Marina Freira para Amanda Wingfield; Caio Caiubi – a meu ver a maior vocação teatral do amadorismo paulista daquela época heroica – para seu filho. Tom, de que Caio foi maravilhoso intérprete; e Paulo Mendonça, bonitão, para o visitante do 2º. Ato, papel

que, tendo noivado, veio a abandonar. Em falta de outro, Abílio Pereira de Almeida, excelente ator, infelizmente de idade e físico impróprios para a personagem, ofereceu-se para o substituir. Substituiu. E fez o que pode... (Estou hoje convencido de que, se sua interpretação não foi das melhores, a culpa não foi dele – nem de nenhum outro encarregado de interpretar Jimmy O’Connor, mas do próprio papel, caricatura estereotipada, falsa e sem graça, do jovem americano da classe média, quando os Wingfields são belíssimas figuras, reais, estudadas com carinho e profunda humanidade pelo autor.)

Voltando à formação do elenco: faltava-nos a atriz para o papel de Laura, a colecionadora de bichinhos de vidro, filha manquitola de Amanda, defeito que a fazia doentiamente tímida. Onde descobri-la? A meu ver precisava ser jovem, loura, frágil, diáfana, linda... Foi então que, certa tarde, Caio Caiubi apareceu, radioso, na Livraria Jaraguá, da rua Marconi, 54, para anunciar a grande nova. Pensava ter descoberto a “avis rara”! Era aluna do Mackenzie, italiana ou, mais precisamente triestina, possuidora de todos os raros requisitos exigidos pelo papel. Ainda mais, seu ideal era, justamente dedicar-se ao teatro. Chamava-se Nidia Licia Pincherle. Magnífica coincidência: termos nós a atriz sonhada, subir ela pela primeira vez ao palco em estupendo papel. Sua aparição, quando da estreia, foi saudada como “nascimento de um uma estrela!”

Todos nossos problemas estavam resolvidos: tradução pronta, elenco completo, execução do cenário entregue ao pintor Clóvis Graciano – talvez o seu mais belo trabalho para o teatro – cenarista titular do Grupo. O guarda-roupa ficou por minha conta. A “japona” usada por Tom Wingfield nos seus monólogos, caracterizando-o simbolicamente como marinheiro – fuga -, pertencia-me. Fora justamente comprada no cais de Nova York. Serviu, em seguida, a todos os intérpretes do papel, Caio Caiubi, Geraldo Mateus, na E.A.D., Jorge Fischer no Arena, e, creio, Paulo Autran, no Copacabana do Rio, conforme se verá. A carapuça usada por Caio tinha sido especialmente tricotada por sua avó, Dona Elvira Brandão. O casacão, indiferentemente usado – sinal de pobreza – por Amanda e Laura, pertencer em tempos a Lia, minha irmã, e em seguida, a nossa velha e estimada empregada, Souza. Fizemos, eu e ela, uma troca: ela me deu o caso ultrasurrado, eu lhe comprei um novo. Ficou toda satisfeita. A boina escocesa – autêntica – de Laura foi present¹⁶¹ da amiga Mag Nogueira, que a trouxera da Escócia. No 2º ato, os vestidos usados por Amanda: cassa azul-claro, cheio de babadinhos,

¹⁶¹ No original foi grafado assim, pode ser um erro tipográfico como pode ser também o uso de um anglicismo.

segundo a própria personagem, “vestidinho velhíssimo”, ostentado nas festas da sua mocidade e encontrado, por acaso, no fundo de empoeirada mala de guardados; e por Laura: tule de algodão branco todo franzido, com lacinhos de veludo preto na gola e nos punhos, foram “bolados” por mim e executados pela costureira do G.T.E., a boa dona Rosa Giordano. O resto, cada qual arranjou o seu...

Como já disse, “À Margem da Vida” subiu ao palco do Municipal em junho de 1948. Êxito completo, mesmo do ponto de vista – importantíssimo – da bilheteria. (Como a E.A.D mais tarde, o G.T.E. sempre viveu na maior pobreza.) Somado o lucro obtido com o que rendera – e não fora pouco- a comédia “Pif-paf”, de Abílio Pereira de Almeida, o total foi por nós entregue ao Teatro Brasileiro de Comédia, em fim de construção e destinado pelo seu idealizador, construtor e organizador, o Benemérito Franco Zampari, aos grupos amadores de São Paulo. Eram três: o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, o “English Players”, pela destemida jovem Pussy Smallbones, filha do cônsul inglês no nosso Estado, e o nosso Grupo de Teatro Experimental, a que, por ser o decano do movimento amadorístico, tendo também apresentado o maior número de espetáculos – 12, em 16 anos de existência – coube, a honra de inaugurar o teatrinho da rua Major Diogo. A inauguração se deu em outubro daquele mesmo ano – 48 – com a segunda peça de Abílio Pereira de Almeida, “A Mulher do Próximo”, como anterior, escrita, dirigida e interpretada pelo autor, coadjuvado por Cacilda Becker, no seu primeiro triunfo teatral. As coisas andavam depressa naquela época... O espetáculo seguinte do T.B.C. foi “O Baile dos Ladrões” de Anouilh, pelo G.U.T., direção de Décio de Almeida Prado; o terceiro a remontagem pelo G.T.E. de “À Margem da Vida”. Pouco depois Franco Zampari propõe aos artistas amadores de São Paulo sua profissionalização, numa segunda – e definitiva – fase do T.B.C. Proposta aceita, fim do G.T.E. e do G.U.T.

Antes, porém, por iniciativa de Abílio, “À Margem da Vida” é levada em curta temporada no Teatro Copacabana, no Rio. Caio Caiubi, noivo, substituído por Paulo Autran, em início – já brilhante – de carreira.

Nesse meio tempo, tempo de inúmeras iniciativas, de grandes atividades, dissolvido o Grupo de Teatro Experimental, por motivo acima expostos, vim a fundar, em maio de 48, a Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde, três anos depois, voltei a montar “À Margem da Vida”, desta vez com alunos da escola: Dina Lisboa, no papel de Amanda, Rosires Rodrigues,

Laura, Geraldo Mateus, estupendo Tom (os dois últimos premiados por seus trabalhos) e Armando Pascoal, Jimmy.

Mais um ano e, em 52, fez a escola uma de suas costumeiras excursões, desta vez a Recife e Maceió, onde a peça foi levada pelo mesmo elenco. Outro ano e, em 53, nova excursão a São João da Boa Vista e Poços de Caldas, substituída Dina Lisboa por Floramy Pinheiro e Armando Pascoal por João Henrique de Carli. Ótimo elenco, êxito completo da temporada. Em 1955, a peça de Tennessee Williams volta mais uma vez à cena, em São Paulo. No Teatro de Arena, sob direção de José Marques da Costa (Zequinha), Floramy Pinheiro, sempre excelente Amanda, Bárbara Fazio, Laura; Fábio Cardoso, Jimmy; Jorge Fischer – a maior vocação de ator passada pela E.A.D., nos 21 anos que dirigi –, Tom Wingfield. Ainda na nossa cidade, “À Margem da Vida” foi levada no Teatro Municipal pela “Theatre Guild of America Repertory Company”, encabeçada pelo ídolo do público norte-americano, a famosa Helen Hayes, péssima, inaceitável Amanda Wingfield, personagem que não soube nem sentir nem compreender.

Uma peça insinuante e apaixonante

A meu ver, a interpretação de Helen Hayes foi totalmente errada, absurda, ao transformar a figura patética, humaníssima, de mãe lutadora e sacrificada – com aspectos ridículos de **ex belle** envelhecida – em personagem cômica apenas, de chanchada quase, ao entrar em cena, aos tropeções, dando e levando esbarrões, fazendo caretas, no sentido próprio da palavra. Tive ocasião de conversar e fazer perguntas à grande atriz sobre tão descabida versão. Foi a vez dela se espantar. Sempre considerara Amanda cômica, não lhe tendo sequer passado pela cabeça vê-la como eu a via, isto é, trágica e humana. Riu-se do que eu lhe disse. Percebi que nem de longe levava a sério minha opinião, indigna de ser aceita. “American way...?”” E o autor, Tennessee Williams, que diria do nosso diálogo de surdos? A quem daria razão? Tchekhov não queria que o público risse ao assistir a seus dolorosos dramas?

Nessa mesma ocasião também o papel do suposto pretendente de Laura Wingfield, Jimmy O’Connor, pareceu-me bastante mal interpretado por ator madurão, de quem não guardei o nome. Além da idade inadequada, este foi, talvez, o pior Jimmy O’Connor de que tenho notícia. Entretanto, o ator tinha suficiente autocrítica para reconhecer o seu fracasso, conforme me disse em longa conversa mantida após o espetáculo. Enfim, a interpretação dos artistas

americanos desagradou-me totalmente, o que não aconteceu com outras récitas do “Theatre Guild” em São Paulo.

Adeus Laura, adeus minha irmã

Não me lembro em que ano assisti várias vezes à versão cinematográfica de “À Margem da Vida”, dirigida, em 1950, por Irving Rapper, interpretados os Wingfields por Gertrude Lawrence, Jane Wyman e Arthur Kennedy, respectivamente Amanda, Laura e Tom. Kirk Douglas, para variar, mau Jimmy O’Connor. Não seria preciso dizer que Arthur Kennedy foi um maravilhoso Tom, o poeta andarilho. Mesmo a fita em si poderia ter sido excelente não fosse o **happy end** – sugerido em “back-ground” – acrescentando interesseiramente ao enredo. Horrível, irritante, contrário ao sentido do drama, anti Tennessee Williams, que, no entanto, deve ter aceito tamanho contrassenso, imposto pela mercenária Warner Brothers. Conheci pessoalmente Arthur Kennedy, inteligente e simpático, quando na sua passagem por São Paulo, frequentou a sala de chá da nossa Livraria Jaraguá. Aparecia sempre em companhia de linda e “sweetíssima” brasileira, meio sangue americana, que veio, mais tarde, a ser minha sobrinha. Que me lembre não falamos sobre a fita que Kennedy fora intérprete. Contou-nos, porém, do seu rancho no far-west, da vida primitiva de cowboy por ele levada, desligando-o das durezas da existência de estrela cinematográfica. Se não me engano, pensava, então comprar uma fazenda em Mato Grosso, moda muito divulgada naquela época, em Hollywood. Não sei se chegou a comprar ou não. Nunca mais o vi nem tive notícias suas.

Assisti pela última vez à “À Margem da Vida” no estúdio do velho estimado Cine São Pedro, da Barra Funda, monumento da minha longínqua infância, restituído, hoje, conforme a sua origem à arte teatral. Nessa ocasião, 1976, sabendo ter eu dirigido, pela primeira vez no Brasil, a peça de Tennessee Williams, espetáculo por mim remontado várias vezes, conforme já expliquei, os diretores do Grupo Nacional de Comédia tiveram por bem convidar-me para fazer, na noite da estreia, a apresentação do espetáculo. Aceitei gostosamente a incumbência, não só por amor à peça como por simpatizar com o grupo, cuja principal atriz, a excelente Beatriz Segall, era a nova intérprete de Amanda Wingfield. Não me arrependi do encargo assumido. A representação agradou-me plenamente, fora uma ou outra modificaçãozinha boboca, inútil e, sobretudo, pretensiosa na tradução, como já disse, estupenda. Passemos... Quanto aos atores, de louvável simplicidade, mantiveram-se em muito bom nível, mostrando aquela seriedade, aquela sinceridade, aquele total integração ao trabalho que só os jovens sabem

ter e que tive a felicidade de conhecer durante os 33 anos em que fiz teatro, primeiro com os elementos do G.T.E., e, logo em seguida, com os alunos da E.A.D. Na nova apresentação, além da já citada Beatriz Segall, tomavam parte Ariclê Perez, exageradamente tensa e dura no papel da delicada Laura; Edwin Luisi, que vim a rever com agrado no terrível – e abominável – papel de Mozart, no “badalado” “Amadeus”, de Peter Shaeffer; quanto a Fernanda Almeida, com aquela fleugma britânica, transformou o popularesco Jimmy O’Connor em inesperado **lord**, gélido e distante. Firme, como sempre, a direção de Flávio Rangel; bom cenário de Túlio Costa.

Peça insidiosamente insinuante, apaixonante, que prende como visgo para não mais abandonar aqueles que tiveram – ou têm – o privilégio da sua direção. Como aconteceu àquele moço paranaense – cujo nome esqueço agora – responsável por um grupo amador de Curitiba e que por muito, muito tempo, parecia não pensar, falar n’outra coisa a não ser no drama de Tennessee Williams. Com o tal entusiasmo, tamanho calor que, com os anos, a mania ia transformando-se em inquietante obsessão! Quando vinha a São Paulo, o jovem frequentava a Livraria Jaraguá, onde discorria interminavelmente sobre aquela verdadeira paixão teatral. A livraria foi vendida. Nunca mais vi o tal rapaz. Como aconteceu com Arthur Kennedy, perdi-o de vista. Quanto tempo ainda a estranha ideia fixa terá durado?

Também eu – com muitíssimo menor exagero, é claro – deixei-me envolver pela fina e nostálgica atmosfera, pela aura misteriosa e penetrante que banha a peça, pela enternecida sensibilidade com que foi escrita por Tennessee Williams.

“À Margem da Vida”, minha predileta entre as peças modernas, a ser colocada ao lado de “As Três Irmãs”, do bem-amado Tchekhov! Não, não consigo esquecer os sofrendores Wingfields, de quem me despelo com as palavras ditas com tamanha ternura por Tom, no monólogo final: “Adeus, Laura, adeus minha irmã...”

Transcrição do relato de Maurice Vaneau

| |
|--|
| ANEXO X: <i>Relato de Maurice Vaneau / Programa da montagem de Gata em teto de zinco quente (1956)</i> |
|--|

| |
|--|
| “Uma imagem de Williams” Relato de Maurice Vaneau contido no programa da montagem da peça Gata em teto de zinco quente (p. 11) |
|--|

<<CAT ON A HOT TIN ROOF>>

Maurice Vaneau

IMAGEM DE TENNESSEE WILLIAMS

A minha primeira entrevista com Tennessee Williams, data do inverno de 52-53, quando eu era bolsista da Universidade de Yale. Juntamente com outros estudantes, na véspera dessa entrevista, tomei de assalto o <Shubert Theatre>, como se costuma fazer para cada <Tryout>, a fim de assistir a <Première> de <Camino Real>. As reações foram extremamente violentas. Enquanto uma parte da plateia elevava o autor aos pináculos, outros atiravam a peça no lixo. Não obstante, Yale, havia convidado Tennessee Williams para <explicar> a sua última peça, diante dos alunos do Departamento de Arte Dramática. De pé, entre Paul Bigglow - seu secretário - e Cheryll Crawford, produtora do espetáculo, apresenta-se um homem baixo, gorducho, com um retorno de tweed <terre de sienne> mal passado, visivelmente intimidado e sem dúvida aborrecido com essa audiência frente aos estudantes, prontos a devorá-lo com perguntas indiscretas e talvez absurdas. Braços curtos, mãos rechonchudas que ele mal consegue por nos bolsos das calças, levanta vagarosamente as pálpebras pesadas, olhando com o seu retorno olho azul os rostos impacientes e atentos dos estudantes. Um sorriso ao mesmo tempo encabulado e irônico, nos lábios sensuais - que apenas entreabre-se quando fala - a voz suave, deliciosamente cantada de sulista, trai um ligeiro e muito agradável cicioso, como se um fio dourado do seu vasto bigode estivesse passeando preguiçosamente pela língua. Parecia um gato em teto de zinco quente, isto é, um <gato em brasas>. Falou de mais de uma hora, dizendo poemas, sem responder claramente, uma vez sequer, a qualquer pergunta que se lhe fizesse. - Como a maioria dos autores, não pode <explicar> as suas peças - Muitos estudantes deixaram a sala, decepcionados, julgando não tirar partido algum desse encontro, não compreendendo que o artista se exprime através de sua arte, e, uma vez que a peça está escrita, o quadro pintado, a sinfonia composto ele diz <tudo>, deixando para outros - se acham isso indispensável - <explicarem> o que ele queria dizer ou mesmo aquilo que ele nunca pensou dizer, nem em sonhos. Depois disso tive outras ocasiões de encontrar Tennessee Williams especialmente no Texas, onde ele se dividia entre a direção de uma peça no teatro de arena e as correções do seu <Camino Real>. Hospedava-se no luxuoso Hotel Shamrock, que conseguia <personalizar>.

transformando o seu apartamento num autêntico cenário de uma de suas peças. Olhos contemplativos, fumando numa longa piteira, voz dolente, <falando> muito pouco sobre as suas peças, vem à minha mente esta rubrica de <Cat on a hot tin roof>. <... algum mistério deve ser deixado na revelação caráter numa peça. Exatamente como grande parte do mistério é sempre guardado na revelação do caráter, na vida, mesmo no nosso próprio caráter e para nós mesmos... Isso contudo, não absolve o autor do dever de observar e sondar mais claramente o mais profundamente ele <legitimamente> pode; mas isso deveria preservá-lo de <páthos>, definições e conclusões fáceis que fazem com que uma peça seja somente uma peça e não uma armadilha para a verdade da experiência humana.”

M.V.

acervo vaneau