

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v13.n29.20>

A dramaturgia do eu em Tennessee Williams: *Stairs to the Roof* e *The Strange Play*

*The self-drama in Tennessee Williams' plays: Stairs to the Roof and The Strange
Play*

Luis Marcio Arnaut de Toledo*

Resumo

Neste trabalho investigo alguns dos expedientes não realistas das peças *Stairs to the Roof* e *The Strange Play*, de Tennessee Williams, a fim de apresentar discussões acerca das características que podem classificar tais obras como dramaturgia do eu. Para tanto, identifico os personagens que determinam essa poética: Ben, da primeira, e Isabel, da segunda peça. Ao se perceber que existe um confronto do mundo real e concorrencial capitalista que não permite a completude de vida desses personagens, as peças podem ser classificadas como expressionistas e inspiradas na obra de Strindberg - o que as distingue da leitura hegemônica das obras do autor, exclusivamente apoiadas no realismo psicológico e na autobiografia.

Palavras-chave

Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. Expressionismo. Artes cênicas.

Abstract

In this work I investigate the anti-realist devices of Tennessee Williams' *Stairs to the Roof* and *The Strange Play* are investigated in order to present discussions about the characteristics that can classify them as dramaturgy of the self. Therefore, I identify the characters that determine this poetics: Ben, from the first, and Isabel, from the second play. When realizing that there is a confrontation between the real and competitive capitalist world that does not allow the completion of life of these characters, the plays can be classified as expressionist and inspired in Strindberg's works - what distinguishes them from the hegemonic reading of the author's works, exclusively of psychological realism and autobiographical.

Keywords

Dramaturgy. Theatre. Tennessee Williams. Expressionism. Performing arts.

* Doutor em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo (USP).

Rompimentos com o realismo e a fuga do drama tradicional

Romper com tradições, propor formas distintas de pensar a realidade por meio da arte, estampar uma estética que dilacera a primazia da razão. Um lugar onde o sonho, a imaginação, a memória e a existência disputam o espaço soberano, levando a uma investida lúdica entre a lucidez e o delírio. Elipses para ir além do mimetismo, figurando criticamente a sociedade, o mundo e suas ambiguidades. Surrealismo e expressionismo são linguagens artísticas que aportaram em terras estadunidenses no início do Século 20, rompendo a ansiedade pelo sentido nas representações e causando uma verdadeira revolução na forma dramática.

O expressionismo chegou de forma tímida no teatro. Já havia tomado conta das imagens do cinema, então mudo, e, depois, no dialogismo contundente, lembrando as formas do rádio, dos primeiros roteiros audiovisuais hollywoodianos. O surrealismo, também, importado da Europa, teve impacto com mais atenção nas artes plásticas, transbordando para as outras linguagens, sobretudo, a partir da década de 1930. Todavia, a configuração da dramaturgia estadunidense, a partir do Século 20, estava se dando pelo realismo e a psicologização, aportes estéticos escolhidos para o diferenciar da influência francesa em profusão, como o *vaudeville* e o musical, até o final do século anterior.

The Glass Menagerie [O zoológico de vidro, 1943-44] estreou em Chicago em 1944 e chamou atenção do público e da crítica teatral. A obra foi, então, levada à Broadway em 1945, dando a Tennessee Williams uma oportunidade financeira e sucesso comercial ascendentes. Contudo, foi somente com *A Streetcar Named Desire* [Um bonde chamado Desejo, 1946] que foi levado ao *status* de grande dramaturgo, estabelecendo-se em definitivo, além de ser considerado um novo Eugene O'Neill, o grande escritor de tragédias americanas. As duas peças tiveram projeções retumbantes com expedientes trágicos, sendo que a segunda deu a Williams não só o Pulitzer, mas outros importantes prêmios do teatro estadunidense da época, direcionando sua carreira a ser referência no *mainstream*.

Essas duas peças ofuscaram a montagem da comédia romântica *You Touched Me!* [Quando você me tocou!, em tradução livre, 1942, direção Margo Jones, estreia na Broadway no segundo semestre de 1945, alguns dias depois do encerramento da temporada de *The Glass...*]. Também, causou o cancelamento da montagem no mesmo circuito de *Stairs to the Roof* [Escadas para o telhado, 1941] em 1947, uma das raríssimas obras em que o autor tem uma escritura menos niilista. É uma peça

onde não é possível dispor Tennessee Williams como um novo O'Neill ou, como queriam seus críticos, como um *mestre* trágico. Isso se deu pelo fato de *Stairs...* possuir expedientes lúdicos que tangenciam o surrealismo e uma de suas raras obras com final feliz.

Não sobrevinha, portanto, o efeito causador de tristeza e piedade que as outras obras fomentavam no público por serem consideradas trágicas, tal como Laura de *The Glass Menagerie*, solitária, tímida, com uma perna defeituosa, com idade considerada avançada para o casamento e sem pretendentes, terminando sozinha e abandonada pelo irmão; ou Myra Torrance de *Battle of Angels* [Batalha dos anjos, 1940], casada com um vilão que assassina seu amante, queimando-o, depois liquidando a esposa adúltera.

Tanto em *You Touched Me!* quanto em *Stairs...* não se vê a aflição ou a perturbação resultante de uma desgraça destrutiva próxima e imediata, assim como não há protagonistas atingidos por fatalidades e catástrofes sem o merecer, para os quais se direciona pena e compaixão. Nas narrativas trágicas, a fatalidade é o ponto alto, como a negação do casamento para Alma, de *Summer and Smoke* [O verão e a fumaça, 1948], fazendo com que a solteirona buscasse relações sexuais furtivas, uma grande tragédia na época, especialmente para uma mulher da região Sul dos Estados Unidos, moralista e teocrata; e em *A Streetcar...*, na qual Blanche não consegue viver seus sonhos, como dita o costume machista: a mulher deve ser silenciada em um manicômio.

Stairs... é uma obra que visita o lúdico e a fantasia, comparada apenas com *Camino Real* [1952], um grande fiasco comercial no circuito da Broadway em 1953 por, certamente, afastar-se da impressão do realismo tradicional em razão de fazer diversas referências literárias impossíveis de serem entendidas pelo grande público; também comparável a uma peça em um ato intitulada *The Strange Play* [A peça estranha, 1939], que Williams guardou por toda vida.

Stairs to the Roof e *The Strange Play* serão aqui contextualizadas e exploradas juntas devido à sua proximidade estilística, identificando suas características comuns, embora sendo formalmente uma peça longa, a primeira, e a outra uma peça em um ato. O que se busca é reconhecer como se dá essa dramaturgia tennesiana distante da leitura hegemônica, aquela que se desloca do realismo, da psicologização e da autobiografia em que sua obra foi enquadrada, tomando em conta essas duas peças

da fase de sua carreira pouco investigada: as *early plays* [peças iniciais], escritas entre 1930 e 1944.

O artigo, portanto, investiga características expressionistas nas duas obras, identificando-as como *dramaturgia do eu*, tal como Peter Szondi (2011, p. 105-109) define, justificando e discutindo as propriedades possíveis para que sejam assim conceituadas. Essa dramaturgia materializa a dialética da individualização para expressar o ser humano como algo absoluto, porém uma abstração que se desdobra e reflete um macrocosmo – esta expressão está intimamente ligada à percepção dos limites humanos, à pobreza e redução do homem perante a natureza e a sociedade.

Szondi faz essa aproximação a partir da obra de August Strindberg, dramaturgo sueco, que apresenta sua obra a partir de estações, onde o personagem individualizado contrapõe o seu eu isolado em um mundo selvagem e estranho em diversas passagens com início, meio e fim. Nessas obras, portanto, há a individualização em cada estação da figura central, o que diferencia dos dramas tradicionais. O homem, portanto, torna-se singular, não se restringindo à exposição biográfica ou à crítica do isolamento psicossocial. Essa singularidade torna o indivíduo mais sublime e lamentável, mais humano, sem os grilhões da moral, da sociedade em que está atrelado, dos compromissos familiares e privados em geral. Ele está acima da ordem burguesa.

Apresenta-se um Tennessee Williams expressionista que ousou romper com as tradições do drama tradicional estadunidense, propondo experimentos não miméticos para pensar a realidade e a sociedade, afligindo a primazia da razão com duas peças nas quais utiliza expedientes também surrealistas. Com personagens individualizados, onde todos os outros servem de escada para sua trajetória, assim todas as ações estão em torno dele.

Sendo o Expressionismo um termo muito geral, seus principais aspectos conceituais considerados neste artigo estão, também, umbilicalmente conectados com a seguinte definição:

[Os artistas expressionistas] Recusam as tentativas anteriores de uma arte voltada para os objetos, incluindo a natureza, e propõem colocar de novo o homem no centro do mundo, não o indivíduo em particular, mas o Homem como espécie. Em consequência, predicam que a arte deve abandonar o universo aparente, focalizado pelo Realismo, em favor dos temas perenes e supremo [...]. Objetivam surpreender a alma do ser humano, a sua vida interior mais profunda, as emoções de base, que traduzem um choque permanente com o mundo. Ao caos generalizado, à sensação que a máquina tritura o ser humano, de que a ciência o esmaga e ilude, de que a

humanidade se coloca numa encruzilhada, - opõem o retorno aos valores do espírito, à expressão dos sentimentos mais autênticos sobre o homem [...]. [Os expressionistas são] Utópicos, visionários de um mundo melhor (MOISÉS, 2013, p. 181).

Quanto à identificação de expedientes surrealistas nas obras aqui analisadas, são considerados os elementos conceituais seguintes:

Seus aficionados confessavam repulsa pelo 'reinado da lógica', pelo 'racionalismo absoluto', em favor de Freud, da imaginação liberta, dos sonhos, da fusão destes e da realidade numa super-realidade, mas de forma que o sonho predominasse, pois guarda 'traços de organização' em favor dos estados alucinatórios, mediúnicos, expressos numa 'linguagem automática', livre de qualquer censura ou coerção da inteligência, de molde a transferir diretamente conteúdos profundos da mente para o papel, sem buscar socorro na lógica ou na gramática (MOISÉS, 2013, p. 454, destaques do autor).

Stairs to the Roof

Stairs to the Roof foi a primeira peça escrita deliberadamente por Williams para ser encenada na Broadway, porém era repleta de lirismo e composição cênica diferenciada de tudo que o levou ao sucesso, beirando as proposições cinematográficas fantásticas com seus efeitos visuais. Foi preterida àquelas outras que vislumbravam desfechos trágicos, como visto, solucionados com uma acidez mordaz e diálogos miméticos. Com isso, jamais escreveu uma obra tão alegre e despreocupada quanto essa, visto as exigências do *mainstream* forçarem a reprodução de sucessos trágicos que reproduzam a estilística de *A Streetcar...*

A peça tem o subtítulo *A Prayer for the Wild of Heart That Are Kept In Cages* [Uma oração para o selvagem que está preso em jaulas], o que ressalta a fama do dramaturgo em construir títulos grandes, líricos e extravagantes para suas obras, como pode ser percebido em: *Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen* [*Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, 1953]; e *Cat in a Hot Tin Roof* [*Gata em telhado de zinco quente*, 1955].

Stairs... é composta por 19 cenas com seus devidos títulos, tal como fez em *The Fugitive Kind* [*O tipo fugitivo*, 1936-37], *Not about Nightingales* [*Não sobre rouxinóis*, 1938] e *The Glass...* A pesquisadora francesa Sophie Maruéjoulis-Koch (2014, p. 20-21) defende que a nomeação das cenas nessa última obra teria sido apreendida quando da proximidade de Williams com o teatro político alemão, ao frequentar aulas na *New School for Social Research* com o encenador Erwin Piscator, em 1940-41. Isso porque essas nomeações são características formais que o teatro

político usa para discutir os problemas da vida social. Todavia, Williams já tinha lançado mão desse mesmo recurso em duas obras antes de *The Glass...* As três peças anteriores, dos anos 1930 e 1940, eram de cunho proletário e o expediente se mostrava eficiente para dar conta das questões políticas e sociológicas trazias por Williams, mesmo que não fosse transposto para o palco.

Talvez o que exista em comum entre esses dois grandes expoentes do teatro moderno é o fato de ambos elaborarem peças em sintonia com um mundo no qual o capitalismo confronta indivíduos que não conseguem se ajustar a ele, causando conflitos, solidão, loucura e o desenraizamento da sociedade — os personagens chamados *outsiders*, para o contexto da obra de Williams; os oprimidos, para o contexto do teatro político. Ambos comunicam as contradições regem a realidade social.

Piscator retira a solenidade e o ilusionismo teatral e coloca a luta de classes. Tennessee se apropria dos dois aspectos com lirismo, sarcasmo, *Black Comedy* e laconicidade para a reprodução mimética, porém desmontando o drama tradicional ao utilizar expedientes expressionistas, metáforas, elipses e personagens que representam instituições, tais como: entidades religiosas, personificadas no Ministro Luterano de *Kirche, Küche, Kinder* [Credo, cozinha, criança, 1979], que sobe nas costas da amante grávida de 99 anos e bate com a bíblia em suas ancas; e a família tradicional, em Tia Nonnie da peça *Sweet Bird of Youth* [Doce pássaro da juventude, 1952], que possui amor maternal e perdoa todos os erros de Chance, o gigolô, como uma forma de acobertar os *deslizes* e sempre refletir a instituição perfeita.

Apesar disso, seu lirismo e sua preocupação para que as cenas fossem críveis, levou a ser enquadrado como realista e, quando da profundidade existencial de seus personagens, tido como psicológico. Há, portanto, uma confusão ao considerá-lo exclusivamente sob essas poéticas, tal como afirma a professora da Universidade de Nova Iorque, Annette J. Saddik (1999, p. 47), visto seus diálogos e ações terem expressões próximas da realidade, porém distanciadas no tempo-espço para situações de sonho, memória e ilusão, principalmente.

Na verdade, a separação em cenas intituladas remete ao drama de estação, expediente típico do expressionismo, utilizado por August Strindberg (SZONDI, 2011, p. 105): o personagem principal passa por uma série de circunstâncias determinadas pelas cenas intituladas, verdadeiros quadros episódicos que contêm situações humanas que o levam a superar seu grande conflito, sua inadaptação ao mundo

capitalista e produtivista de seu tempo e espaço. Funciona, assim, como um caminho de reconfiguração da condição humana do personagem perante a alienação e o caos que o mundo real lhe traz. É uma forma de individualizar o personagem, seu vazio e sua existência, além de evidenciar o que Peter Szondi (2011, p. 77-84) designou de crise do drama, a inabilidade de figurar questões existencialistas apenas no diálogo, expediente formal que caracteriza conceitualmente o drama tradicional aristotélico.

Stairs... é uma peça somente sobre o personagem principal Benjamim, nomeado apenas Ben. Os outros funcionam apenas como degraus ou apoios para ele, o que revela sua individualização: Ben possui vínculos com coadjuvantes, mas eles não são essenciais. Essa ausência de ligação profunda desmolda a ordem burguesa de mundo, não há histórias conjugadas ou complementares com os coadjuvantes, nem uma tragédia resultante do conflito entre as convenções e a vontade de se libertar dela (SZONDI, 2011, p. 109): Ben não se vê pertencente à família que tem e sente-se separado dos colegas do trabalho, uma abordagem apartada da sociedade em que vive. Todos os coadjuvantes permitem que Ben tenha a sua escalada individual evidenciada, sem que com isso precise da comunidade para dar sentido à narrativa de sua jornada.

Stairs... possui, no entanto, 26 personagens, sendo que ainda exige diversos figurantes para as vezes dos acionistas da companhia em que Ben é empregado, os trabalhadores manifestantes, o coral, os artistas do circo que lembram figuras de Salvador Dali e as vozes vindas de fora do palco e dos fantasmas. À primeira vista, uma produção, portanto, onerosa pela quantidade de personagens, sem levar em conta os elementos plásticos de maquiagem, figurino e cenário, ao setler a cena 11, principalmente, uma alegoria carnavalesca, além de personagens surrealistas, como cisnes e acrobatas com pernas longas.

Segundo a pesquisadora Allean Hale (2000, p. XI), houve pelo menos quatro rascunhos previamente ao texto final: *A System of Wheels* [Um sistema de rodas], narrando o cotidiano de um trabalhador de escritório que está deprimido com seu trabalho rotineiro; *The Swan* [O cisne], uma versão que trata da relação romântica entre os personagens Ben e Girl; e um desenho de autoria do próprio Tennessee intitulado *The Beauty and the Beast* [A bela e a fera], que ajudou a construir a cena do Carnaval, com uma encenação de uma minipeça dentro da peça. Houve, também, uma versão homônima de 1936 em que o personagem Edward, ao ser pego escrevendo poemas no horário de expediente na fábrica de camisas onde Ben

trabalha, é despedido na frente dos colegas. Essa ação que o leva ao suicídio, na versão final, a utilizada neste trabalho, é mais branda: a peça começa com o corpo do homem estirado à frente da fábrica.

O último rascunho, ainda de 1936, foi escrito após um colapso nervoso que sofreu naquele mesmo ano. Tendo sido obrigado pelo pai a abandonar a Universidade pela segunda vez por conta das graves consequências econômicas na família após a Grande Depressão. Trabalhou como vendedor em uma loja de sapatos a fim de ajudar com as despesas familiares. Sabe-se, também, que o pai não via com bons olhos o fato de o filho querer ser escritor ou se envolver com teatro, por isso o forçou ao trabalho na fábrica. Esta situação angustiada o levou ao pânico. Majoritariamente, críticos de sua obra e alguns acadêmicos estadunidenses veem no personagem Ben apenas uma espécie de declaração de sua própria experiência pessoal como vendedor de sapatos: uma vontade estridente de fugir daquele mundo rotineiro e causticante. Isso acontece, por exemplo, na dissertação de mestrado de Augustine Correro, pesquisador, ator, diretor e uma figura importante do *Tennessee Williams/New Orleans Literary Festival* [Festival literário Tennessee Williams/Nova Orleans]:

Embora *Stairs* não seja anunciada pelo autor como uma 'peça de memória,' Tom Wingfield [de *The Glass Menagerie*] e Ben Murphy [de *Stairs...*] compartilham raízes autobiográficas em Tom Williams pois várias de suas falas e ações são retiradas diretamente de sua carreira na fábrica de calçados (CORRERO, 2006, p. 22-23, destaque do autor, tradução nossa).¹

A biógrafa de Williams, Signi Falk (1961) faz relatos da vida do dramaturgo em seu famoso livro e associa suas peças a eles, afirmando que Williams faz uma psicoterapia ao escrever suas obras.

O pesquisador C. W. E. Bisgby (1987) afirma que todas as peças de Williams é ambientada na sua própria vida privada, tal como: *Small Craft Warnings* [Avisos de pequenas trapaças, 1972], onde o personagem Doc seria o próprio Tennessee, por se tratar de um roteirista desempregado, bêbado, não compreendido pelo sistema, por escrever de forma muito poética e distante das exigências comerciais do mercado; e *Vieux Carré* [1976], as aventuras numa pensão decadente nesse bairro da década

¹ While *Stairs* is not billed by the author as a "Memory Play", Tom Wingfield and Ben Murphy share such autobiographical roots in Tom Williams that a number of their lines and actions are plucked directly from his career at the shoe factory.

de 1930, onde a peça tem sua ação dramática, seriam um relato sobre suas experiências nesses ambientes.

Considerando essas aproximações hegemônicas, não há leitura expressionista mas uma busca da realidade e da espetacularização da vida privada do autor. Os personagens não são lidos como indivíduos da dramaturgia do eu, sendo apenas figurações miméticas onde o autor quer expressar exclusivamente elementos autobiográficos, afastando a análise estética e a importância sociológica das obras. Williams tem sido compreendido, então, como um autor que quer apenas figurar o microcosmo da vida urbana do Sul dos Estados Unidos, como se esse ambiente fosse desprovido de uma conjuntura social, política e histórica.

Tennessee Williams vai além do privado, expressa não apenas as inquietações daquele momento histórico, a Segunda Guerra, quando *Stairs...* foi composta. Encoraja-se com sua biografia, porém a fim de olhar a sociedade de forma ampla, elaborando poéticas para figurá-la com elementos de forma e estratégias ficcionais. Ben tem um trabalho enfadonho no escritório de uma fábrica de camisetas, além de uma esposa ranzinza que ele não ama. Para escapar da opressão do trabalho e do casamento, ele cria uma rotina alternativa, fugindo escondido para o telhado do prédio onde trabalha. Quando ele conhece a secretária Girl [Moça], um personagem nas mesmas condições existenciais que ele. Os dois fogem para viver uma série de aventuras românticas. A vida na fábrica só era suportada com o apoio mútuo, que permitia a ambos um alívio rebelde.

BEN: Curioso, Sr. Gum. Um dia, notei uma portinha no topo do fosso do elevador. Eu simplesmente abri e lá estava - um pequeno lance de escada estreito e sinuoso que levava ao telhado.

GUM: Bem!

BEN: Depois disso, em vez de fumar meu cigarro no banheiro com o resto dos rapazes, fumei lá em cima, de onde podia dar uma olhada no mundo, no céu, nas falésias do outro lado do rio - e devo dizer é definitivamente mais inspirador olhar para tudo isso do que para as torneiras do banheiro masculino. Também, lá em cima, está muito mais limpo e fresco (WILLIAMS, 2000, p. 7, tradução nossa).²

² BEN: Curiosity, Mr. Gum. One day I noticed a little door at the top of the elevator shaft. I simply opened it and there they were - a little, narrow, winding flight of stair that led to the roof.

GUM: Well!

BEN: After that, instead of smoking my cigarette in the wash-room with the rest of the boys, I smoked it up there where I could take a look at the world, the sky, the bluffs across the river - and I must say it's definitely more inspiring to look at them than the plumbing fixtures in the men's lavatory. Also up there's a whole lot cleaner and fresher.

A ludicidade se dá quando Ben encontra as escadas que o levam até o telhado. Ao passar por elas, ele entra em uma ambientação onírica de tempo-espaço, que o desloca da realidade em que vive. Toda a impressão de realismo que a peça até então trazia, é desfeita. O pesquisador francês Nicholas Manuguerra (2019), em sua tese de doutorado pela Universidade de Uppsala, Suécia, nomeia essas passagens vastamente usadas na dramaturgia, especialmente a do romantismo, como *para-espacos*, locais que, ao serem transpostos, levam os personagens ao desentranhamento do realismo e uma extrapolação do inconsciente. Seria uma porta para possibilidades metafóricas e surrealistas.

BEN: Os pombos são uma companhia muito boa, Sr. Gum.

GUM: Especialmente para você, Sr. Murphy.

BEN: Claro. Temos muito em comum.

GUM: E quase a mesma inteligência também.

BEN: Não, senhor, os pombos são mais espertos do que eu – muito mais.

GUM: Você admite?

BEN: Sim, senhor. Eles têm liberdade no céu. Eu, Sr. Gum, nunca vou além do telhado.

GUM [*levantando-se abruptamente*]: Seu trabalho neste escritório impôs muitas restrições à sua liberdade (WILLIAMS, 2000, p. 8-9, tradução nossa).³

Na peça *O sonho* [*Ett drömspel*, de 1901] (STRINDBERG, 1978) de August Strindberg, a personagem central, Inês, experimenta viver o mundo dos homens. Ela passa por uma série de estações através de uma porta — portanto, é possível que Williams se espelhe em Strindberg ao figurar um para-espaco, grande admirador do dramaturgo que era. Assim, individualiza Ben e dá a ele estações. Cada porta leva para um nível de desafios para Inês; cada cena intitulada faz o mesmo para Ben. Há uma luta contra a miséria desta mulher, mas, também pode ser observada uma batalha contra o destino ou ainda contra culpas do passado, como em *A caminho de Damasco* [*Till Damaskus I-II*, 1898] (STRINDBERG, 2016). Inês tem uma trajetória definida, e o percurso de Ben segue a mesma estrutura. Apesar de se deslocar por diversas estações, ambos os personagens não mudam, continuam pensando e agindo igual, não há uma modificação interna. O protagonista de *A caminho de*

³ BEN: Pigeons are very good company, Mr. Gum.

GUM: Especially for you, Mr. Murphy.

BEN: Sure. We have lots in common.

GUM: And just about the same amount of intelligence, too.

BEN: No, sir, pigeons are smarter than me—a whole lot.

GUM: You admit it?

BEN: Yes, sir. They take the liberty of the sky. Me, Mr. Gum, I never get any further than the roof.

GUM [*rising abruptly*]: Your work in this office has placed too many restrictions on your freedom.

Damasco também não se transforma, ele continua cometendo as mesmas sandices, como jogar dinheiro fora. O percurso que todos esses personagens delineiam é uma espécie de giro sobre si mesmo, evidenciando, portanto, a dramaturgia do eu tal como definida por Peter Szondi (2011).

As escadas para o telhado, utilizadas por Ben, serão aqui reconhecidas, portanto, como um para-espço, extrapolando a conceituação de Manuguerra do contexto da dramaturgia do romantismo francês, para a dramaturgia moderna estadunidense, visto ser perfeitamente possível a aplicação do conceito para qualquer cenário (MANUGUERRA, 2019, p. 275-279). Sem, com isso, negar que esse mundo onírico para onde o personagem se encaminhou seja, também, uma idealização, tal como no romantismo, para sublimar o mundo ordinário e inadaptável do capitalismo que desumaniza e freia as subjetividades.

No telhado, Ben repara a natureza com olhos sensíveis, sonha, descobre sua infelicidade no trabalho enfadonho e repetitivo do escritório, conscientiza-se que vive contrafeito no confinamento do trabalho, percebe, assim, que é apenas um pequeno fragmento de uma grande engrenagem que não segue para a sua realização e felicidade. “BEN: Não há muita liberdade no mundo desde então. Ainda há a necessidade dela, no entanto. Sendo assim, as pessoas precisam encontrar escadas para o telhado” (WILLIAMS, 2000, p. 9, tradução nossa).⁴

O emprego de Ben é, portanto, um expediente expressionista que figura as pressões do capitalismo sobre o indivíduo, que não completa sua subjetividade/individualidade, sendo apenas um pequeno acessório, um utensílio que ajuda o sistema a enriquecer o dono — o opressor —, e garante a mera subsistência do empregado com a promessa ilusória de que assim realizaria o *sonho americano* de conquista de sucesso e realização por meio da meritocracia e do trabalho árduo.

Os colegas da fábrica, todos juntos, parecem formar um coro trágico que age com suas ações sincronizadas nas máquinas de calcular e na datilografia, embora cada um a seu modo apresente uma coreografia traçada em cima da simetria de gestos e ações complementares. Como isso faz parte da narrativa da peça, a cena é levada a um plano mítico, que expõe a problematização proletária do personagem principal. O coro é, portanto, uma alegoria sobre o trabalho enfadonho de Ben.

⁴ BEN: There hasn't been very much freedom in the world since. There's still the need of it, though. So people have got to find stairs to the roof.

O restante [dos funcionários] é sugerido pelos movimentos dos trabalhadores. Eles se sentam em banquinhos, com os braços e as mãos fazendo movimentos rígidos, semelhantes aos de uma máquina [de escrever], acima de suas mesas imaginárias, para indicar datilografia, arquivamento, operação de um comptômetro e assim por diante (WILLIAMS, 2000, p. 3, tradução nossa).⁵

A contraposição da coreografia expressionista do coro com o ambiente onírico visto por Ben no telhado possibilita que este personagem seja o agente para Williams discutir os valores fundamentais da existência humana, mas, sobretudo, da inabilidade do sistema capitalista em prover a sua realização plena. Uma aproximação que se harmoniza com a definição pontual de expressionismo trabalhada pela pesquisadora Regina G. Umaras:

O Expressionismo é um movimento rumo à abstração, rumo à cor e à metáfora autônomas, para longe das plausibilidades da imitação; um desejo ardente de exprimir e criar fora dos cânones formais; um interesse pelo típico e pelo essencial mais do que pela desesperança e, por conseguinte, uma tendência ao inflado e ao grotesco; um elemento místico, religioso mesmo, com frequentes sugestões apocalípticas; um senso urgente do aqui e agora; a cidade e a máquina são consideradas não a partir de algum ponto de vista naturalista; um desejo de revolta contra a tradição e um anseio pelo novo e pelo estranho. [...] No Expressionismo existe uma tendência inegável a fugir do natural, do plausível e do normal rumo ao primitivo, ao abstrato, ao apaixonado, ao estridente; é no teatro e na lírica que as tendências são mais acentuadas (UMARAS, 2010, p.127).

O grande conflito do *eu* com o mundo capitalista é o cerne de *Stairs...* Ben vislumbra um mundo *paranormal*, quando atravessa o para-espço, um mundo que vai além do considerado *normal*. Tudo é estridente, poético e mais acentuado. A dicotomia entre os mundos capitalista, tido como normal, e o seu próprio, não realista, é uma metáfora que expõe as ambiguidades humanas e a necessidade do indivíduo em satisfazer suas subjetividades como confluência da própria realização pessoal, que não está necessariamente atrelada ao mundo do trabalho. Williams nega, assim, o *sonho americano* e as premissas básicas do capitalismo.

BEN: Deixe-me fazer uma pergunta, assim, como um membro da raça humana para um outro - que chance alguém tem de desenvolver 'características individuais' em um lugar como este? Não sou um grande pensador social, não sou muito um teórico político, Sr. Gum. Mas existe uma doença no mundo, uma febre terrível, e mais cedo ou mais tarde ela tem que ser erradicada ou o paciente vai morrer. As pessoas não estariam matando e tentando conquistar umas às outras a menos que houvesse algo terrivelmente, terrivelmente errado no fundo disso tudo. Apenas me ocorre, Sr. Gum, que talvez o errado seja este: essa arremetida, essa eliminação gradual

⁵ The rest is suggested by the movements of the workers. They sit on stools, their arms and hands making rigid, machine-like motions above their imaginary desks to indicate typing, filing, operating a comptometer, and so forth.

da vida dos pequeninos sob o controle de coisas que são maiores do que elas! As pessoas entram em pânico trancadas em um porão escuro: elas se atropelam lutando para respirar! Ar, ar, dê-lhes ar! Não é talvez - tão simples quanto isso? (WILLIAMS, 2000, p. 13, destaque do autor, tradução nossa).⁶

Os personagens de Williams têm uma solução recorrente para fugir do aprisionamento do trabalho, das promessas meritocrática do *sonho americano*, da rotina opressora e do esforço de sangue para se conseguir o sucesso, como em *Stairs....* Faz isso de forma singular e categórica, tal como na peça *O sonho*: há a fantasia, a ilusão, a imaginação, o sonho, a extrapolação da realidade — lugares oníricos de fuga do tempo-espaço. Ações que tangenciam o surrealismo: cisnes brancos se amando no lago, personagens de quadros de Salvador Dali soltos no parque, artistas de circo e uma peça *Beauty and the Beast* [A bela e a fera], onde Ben pode interagir com todos os participantes.

Williams usaria esses expedientes digressivos e *strindberginianos* como fórmula assertiva em diversos personagens de obras posteriores que se tornaram célebres, sendo a mais significativa com Blanche, de *A Streetcar...*, que deixa claro em sua fala: “Não quero realismo. Eu quero magia. É o que tento dar às pessoas. Eu não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade” (WILLIAMS, 1988, p. 177). Também encontrado em Bertha de *Hello from Bertha* [Lembranças de Bertha, 1941], Miss Hardwicke-Moore de *The Lady of Larkspur Lotion* [A dama da loção antipiolho, 1942] e Mulher de *Talk to Me...* (WILLIAMS, 1966). Todas as personagens estão mergulhadas nas consequências do horror da Grande Depressão, que não oferece solução para a sua realidade subjetiva, fome e desespero, e a inadequação destas mulheres naquele mundo miseravelmente capitalista. O único escape é a memória, para Bertha; a ilusão, para Miss Hardwicke-Moore; e o sonho, para a Mulher.

O dramaturgo destrói a objetividade com esse tipo de personagem que extrapola o espaço-tempo com as distorções de sua realidade, desintegrando-o e abstraíndo da condição que lhe oprime. Portanto, com Ben o teatro expressionista de

⁶ BEN: Let me ask you a question, just as one member of the race of man to another – What chance does anyone have to levelop “individual characteristics” in a place like this? I’m not a great social thinker, I’m not very much of a political theorist, Mr. Gum. But there’s a disease in the world, a terrible fever, and sooner or later it’s got to be rooted out or the patient will die. People wouldn’t be killing and trying to conquer each other unless there was something terribly, terribly wrong at the bottom of things. It just occurs to me, Mr. Gum, that maybe the wrong is this: this regimentation, this gradual grinding out of the lives of the little people under the thumbs of things that are bigger than they are! People get panicky locked up in a dark cellar: they trample over each other fighting for air! Air, air, give them air! Isn’t it maybe – just as simple as that?

Williams aborda questões do *eu* em choque com o mundo em convulsão social, mas não apresentando respostas — as conclusões precisam da colaboração do espectador. Uma verdadeira revolução na dramaturgia estadunidense até então, que trazia soluções claras e objetivas para o público com o realismo/naturalismo. Williams estava derrubando cada vez mais a construção dramática tradicional em sua obra, como na cena cinco, onde Ben ouve vozes e vê fantasmas, que representam tudo que já ouviu e aprendeu em toda sua vida.

Um canto distante é ouvido. Vozes fantasmagóricas tornam-se audíveis: fragmentos de discursos lembrados, a sabedoria e a paixão finamente destiladas de videntes e poetas com as quais a mente jovem e moderna é temperada para o mundo que a destrói (WILLIAMS, 2000, p. 31, tradução nossa).⁷

A dramaturgia do *eu*, como um expediente expressionista, não tem o objetivo categórico de autobiografia, porém não se dispensa os traços da vida privada do autor que possam tê-lo inspirado, afinal toda obra de arte é uma elaboração a partir da vida do artista (WOLFF, 1982, p. 142). *Stairs...* se restringe a apresentar o mundo com base na perspectiva de Ben, por isso há a dissociação sem conflitos do casamento com Alma; a integração com a nova namorada Girl; a invasão de personagens saídos de um quadro de Salvador Dali, um elemento sem dúvida surrealista; e o final surpreendentemente feliz e otimista, com a vitória da imaginação e todos os funcionários sendo libertos da escravidão capitalista. Tudo é mostrado segundo esse sonho, essa idealização, do mundo onírico acessado por meio do para-espço.

Todos eles [os acionistas da fábrica] assumem falsos sorrisos e se alinham em uma atitude de boas-vindas perto da porta, enquanto todos os funcionários da Divisão Continental da *Consolidated Shirtmakers* se reúnem alegremente no telhado. Eles jogaram seus livros de registro, seus papéis e lápis fora com gritos de alegria pela liberdade (WILLIAMS, 2000, p. 98, tradução nossa).⁸

Em *Stairs...*, há uma remissão clara à peça *The Adding Machine* [A máquina de somar, 1922-23] (RICE, 2006), de Elmer Rice, a obra chave do expressionismo estadunidense. Essa peça narra a fantasia do Senhor Zero, um guarda-livros há mais

⁷ Distant singing is heard. Ghostly voices become audible: fragments of lectures remembered, the finely distilled wisdom and passion of seers and poets with which the modern young mind is tempered for the world that blows it to pieces.

⁸ They all assume false smiles and line up in a welcoming attitude by the door as all the employees of Continental Branch of Consolidated Shirtmakers troop gaily out on the roof. They cast their ledgers, their papers and pencils away with joyful cries of freedom.

de 20 anos. Ele é demitido para ser substituído por uma máquina de somar. Tomado de fúria, assassina seu patrão, e por essa razão é executado. Ele vai ao céu e lá, ironicamente, deverá manusear uma imensa máquina de somar celestial. Elmer tomou emprestado vários elementos do teatro expressionista europeu, uma influência direta de Georg Kaiser, portanto. A grande matéria trabalhada é a despersonalização causada pelo progresso, o capitalismo, a modelação dos indivíduos, ignorando a diversidade.

Williams faz o mesmo que Rice: mistura realismo, expressionismo, humor e ainda, entrando no mundo dos sonhos e da ilusão, uma camada de surrealismo. Um deslocamento profundo de sua estilística cimentada no *mainstream*. Tudo leva a crer que não seria aceito/entendido na época e, ao considerar suas peças mais famosas como cânones, *Stairs...* talvez jamais se tornaria um sucesso comercial, como as mais celebradas com pautas trágicas.

O público burguês, acostumado com um teatro com o qual se identifica e procura se entender — o teatro como um espelho mimético — como se expurgasse seus pecados e seus vícios na tragédia, não encontraria em *Stairs...* uma encenação palatável, digerível e, fatalmente, poderia ter impedido o autor no caminho de sucesso na Broadway nos idos anos da década de 1940. Com o distanciamento histórico, e por isso se justifica mais ainda essa análise crítica neste artigo, é possível encontrar uma ponte com o teatro contemporâneo e possibilidades de sucesso comercial.

Sobre *Stairs...*, Williams disse: “Meu interesse nos problemas sociais é tão grande quanto o meu interesse no teatro...” (WILLIAMS, 2000, p. X).⁹ Ele, portanto, construiu a peça pensando na sua dimensão social proeminente, querendo evidenciar sua crítica ao capitalismo, à industrialização e à conseqüente desumanização.

The Strange Play

A única encenação documentada de *The Strange Play* (WILLIAMS, 2016, p. 175-186) foi dirigida por Augustin J. Correro e Nick Shackelford, da *Tennessee Williams Theatre Company of New Orleans* [Companhia teatral Tennessee Williams de Nova Orleans], uma das três peças em um ato que compunham o espetáculo *Weird Tales* [Histórias estranhas] para o *Tennessee Williams/New Orleans Literary Festival*

⁹ My interest in social problems is as great as my interest in the theater.

de abril de 2016. Como o público do festival é muito restrito e diminuto, é uma peça ainda desconhecida das plateias de diversas partes do mundo e dos acadêmicos.

Diferente de *Stairs...*, é uma peça em um ato, escrita em 1939, alguns meses antes desta outra aqui cotejada. Essa proximidade temporal pode levar ao entendimento de que o fato de ter características expressionistas e que tangenciam o surrealismo logra ter inspirado a continuidade de uma narrativa nessas formas.

A peça tem oito personagens. A ação se passa em um pátio ou quintal de uma casa em ruínas do controverso e decadente bairro Vieux Carré da cidade de Nova Orleans, como era no final da década de 1930. O prédio velho possui uma varanda baixa ao fundo, que dá para o mar. Há, ainda, à direita do palco, um muro com uma luminária e um portão verde, que será investigado mais adiante como o para-espço.

A narrativa está centrada na personagem Isabel que tem sua vida inteira exposta de forma acelerada em apenas 24 horas, denotando um aspecto expressionista categórico com a extrapolação do tempo. Ela está sem memória e começa a peça conversando com o pai, um violinista que está também com os pensamentos confusos. Logo ele se vai e ela conhece um marinheiro misterioso. Após algum tempo de diálogo ele se torna seu marido, ela tem um filho, o marinheiro se vai, o filho está adulto e também se vai, depois ele volta para visitar a mãe, também já precisando partir, como o pai, repetindo a história.

A aceleração do tempo remete à peça *The Long Christmas Dinner* [A longa noite de Natal, 1931] de Thornton Wilder (1960), uma peça em um ato, cuja ação atravessa 90 anos e representa, em movimento acelerado, 90 ceias de Natal na casa da família Bayard. Wilder retrata as mudanças nos costumes durante esse período, bem como o crescimento da família e seu acúmulo de propriedades, resumindo vividamente um amplo aspecto da vida da família burguesa estadunidense.

As distrações de tempo são tão acentuadas que chega a causar uma estranheza na ambientação das personagens, principalmente sobre Isabel, levando a uma impressão metafísica sobre a personagem: ela é um ser humano como qualquer outro ou é um ser especial. A primeira frase da primeira rubrica já faz esse aviso: “Tempo: indefinido” (WILLIAMS, 2016, p. 177, tradução nossa).¹⁰

A casa é uma espécie de pensão de Isabel, com hóspedes cômicos e ranzinzas, sem caracterização mimética, que parodiam a velhice, o abandono e a

¹⁰ Time: Indefinite.

solidão, elementos que, na verdade, estão diretamente ligados a Isabel e seu próprio insulamento. São, portanto, uma metáfora da própria protagonista. Williams cria esses personagens renteando o grotesco, para representar outros aspectos da moça desmemoriada não existentes no seu dialogismo e em suas ações. Como se ela fosse desmembrada em seus próprios hóspedes excêntricos: Old Woman [Mulher velha] solitária e as fofoqueiras solteironas Olga e Florence, as colecionadoras de embalagens laminadas de doces.

PAI: Ela me deu um tapa na cara.

ISABEL: Olga?

PAI: Ou Florence. Essas duas mulheres são as mesmas para mim. [*Ele desce os degraus da varanda.*]

[*A outra porta com uma lâmpada rosa se abre. Saem duas mulheres com aparência de bruxa.*]

MULHER VELHA: O que esse velho quer?

FLORENCE: Um copo d'água.

MULHER VELHA: Ela não lhe deu?

FLORENCE: Não. Ela deu um tapa na cara dele.

MULHER VELHA: Ela não tinha motivo pra fazer isso com ele. Sabe qual é o problema? Ela está muito desapontada com a sua coleção. Eu a ouvi contando esta noite. Ela contou até cinquenta e sete e parou. Você não acha que uma pessoa que coleciona caixas de fósforos deveria ter mais do que essa quantidade? (WILLIAMS, 2016, p. 178-179, tradução nossa).¹¹

Olga e Florence são muito parecidas com outros personagens que Williams escreveria dez anos depois, Bessie e Flora, para a peça em um ato *A Perfect Analysis Given by a Parrot* [Uma análise perfeita dada por um papagaio, 1948-49] (WILLIAMS, 1970, p. 263-278), depois reutilizadas na peça longa *The Rose Tattoo* [A rosa tatuada, 1949-50] (WILLIAMS, 1990, p. 257-415), no quinto quadro do primeiro ato. Um alívio cômico eminente, porém, uma representação paródica da mulher envolta à solidão e à solteirice, por não fazer parte do tipo que exerce o papel social feminino de esposa, tendo na família o núcleo gerador de mão de obra disciplinada para fomentar o sistema capitalista. Mulheres, desse modo, grotescas, são um retrato paródico que ressalta a

¹¹ FATHER: She struck me!

ISABEL: Olga?

FATHER: Or Florence. Those two women are always the same to me. [He lumbers down the steps from the gallery.]

[The other door with the pink lamp opens. Two witchlike women come out.]

OLD WOMAN: What did the old man want?

FLORENCE: A glass of water.

OLD WOMAN: Didn't she give him one?

FLORENCE: No. She struck him.

OLD WOMAN: She had no business to strike him. You know what's the trouble? She's terribly disappointed in her collection. I hear her counting tonight. She got as high as fifty-seven and stopped. Wouldn't you think anybody collecting matchboxes would have more of them than that?

visão de Williams sobre a solteirona e a velhice na sociedade de consumo: uma evidente crítica sociológica ao tê-las como *outsiders*.

Isabel é retratada com seus pensamentos confusos, como se estivesse em uma situação fora da realidade, ocupando um espaço surreal, fruto de sua imaginação/ilusão, de um sonho ou de uma realidade risível e improvável. Não há pistas sobre o que é narrado, pairando uma dúvida sobre ser uma divagação da memória ou uma abstração da realidade individual de uma mulher solteira, sozinha, dona de uma pensão decadente e em ruínas no Vieux Carré e que quer cumprir os padrões sociais da mulher. Williams a retrata sem perspectivas para atingir o *sonho americano*.

ISABEL: Como estão seus pensamentos esta noite, Pai?

PAI: Não estão claros. E os seus?

ISABEL: Não estão claros também. Nós já comemos?

PAI: Não. Eu acho que não.

ISABEL: Você está com fome?

PAI: Acredito que não. Você está?

ISABEL: Acredito que não. - Estou com sede.

PAI: Não costumava ter água nesse pátio? (WILLIAMS, 2016, p. 177, tradução nossa).¹²

Os diálogos são nitidamente elaborados em chave lúdica e familiar com a chamada estética do absurdo, com repetições, frases curtas e que não levam ao entendimento da ação dramática.

Fica claro na peça que fora da pensão, o espaço privado de Isabel, o mundo é comum e escravo do destino capitalista, mas no reduto dela há um alheamento da vida cotidiana, da rotina do trabalho, da vida comum, embora com reflexos do exterior. Para entrar neste mundo não realista Williams utiliza, então, o para-espço: o portão verde, desde que a pensão está rodeada por um muro, que a isola do mundo. Não há ações fora dali, os personagens são retratados dentro deste espaço abrigado pelo mundo onírico e deformador da realidade. Neste universo murado, tudo acontece em torno e por causa de Isabel. Há assim um claro estampado da dramaturgia do eu para figurar a mulher deslocada da realidade e impedida de se realizar na sociedade

¹² ISABEL: How is your head tonight, Father?

FATHER: Not very clear. How's yours?

ISABEL: Not clear at all. Have we eaten?

FATHER: No. I don't think so.

ISABEL: Are you hungry?

FATHER: I don't believe so. Are you?

ISABEL: I don't believe so. - I'm thirsty.

capitalista. Isabel é, assim, um personagem também fruto de uma inspiração em Strindberg. Inês, de *O sonho*, marca a dramaturgia de Williams de forma profunda e sem precedentes, sendo que nessa peça o dramaturgo não usa estações claramente como em *Stair...*, mas cortes das ações em três cenas distintas, não nomeadas, no entanto. Isso, certamente, funciona como três estágios de ações dramáticas para Isabel.

Evidencia-se, com isso, uma clara preferência do autor em aplicar os expedientes do dramaturgo sueco a fim de figurar os contrapontos e os embates com a sociedade capitalista. A distração onírica em que Williams situa a peça permite uma extrapolação do drama tradicional, visto que os diálogos não dão conta de figurar os motivos desta disfuncionalidade do real.

ISABEL: Onde, ah, eu te coloquei? Eu não consigo mais pensar onde estão as coisas.

JOHN: Eu vou dividir o quarto com você, Sra. Holly.

ISABEL: O quê?

JOHN: Eu entendo a sua surpresa. Você e eu, Sra. Holly, vamos viver como marido e mulher.

ISABEL: Eu?

JOHN: Você, Isabel Holly.

ISABEL: É – difícil de dar certo. Eu sou velha. Você é muito jovem.

JOHN: Você está ficando mais jovem. Eu trouxe de volta a sua juventude. Venha aqui no espelho.

ISABEL: Me ajude. Eu não estou bem.

[*Ele a conduz até um grande espelho oval.*]

ISABEL [*com uma leve admiração.*]: Por quê? Sim, eu estou jovem novamente (WILLIAMS, 2016, p. 182-183, tradução nossa).¹³

As rubricas ajudam a revelar algumas questões do personagem individualizado, por meio das descrições de cenário: a casa em ruínas e o bairro deteriorado. Ao transpor para o palco, o público terá que decodificar o afastamento da realidade com análise das entrelinhas e com a poética da encenação, o que ressalta o expressionismo como forma de evidenciar a inadequação de Isabel aos padrões

¹³ ISABEL: Where, oh, were shall I put you? I can't seem to think where anything is anymore.

JOHN: I'll share your room, Mrs. Holly.

ISABEL: What?

JOHN: I understand your surprise. You and I, Mrs. Holly, are going to live as man and wife.

ISABEL: Me?

JOHN: You, Isabel Holly.

ISABEL: It's – hardly suitable. I'm old. You're very young.

JOHN: You're growing younger. I've brought back your youth. Come over here to the mirror.

ISABEL: Help me. I'm not well.

[*He supports her to the long oval glass.*]

ISABEL [*with faint wonder*]: Why, yes, I'm young again.

concorrenciais da sociedade, pois revela a pobreza e sua incapacidade de ser uma grande empreendedora naquele momento pós-Depressão e início da Segunda Guerra. “ISABEL: John! [*Ela passa pelo portão com fraqueza.*] John! [*Ela não tem força para abri-lo. Ela se apoia nele.*]” (WILLIAMS, 2016, p. 182, tradução nossa).¹⁴ Ao mesmo tempo e ambigualmente, Williams apresenta uma mulher dona de seu próprio negócio em uma cidade importante do Sul, embora sem sucesso financeiro e progressão social, sem dúvida já uma figuração feminina não muito comum para a década de 1930.

O momento mais fantasioso é a chegada de John, o marinheiro misterioso. Tudo leva a crer que vem do futuro, visto suas expressões truncadas ao se referir ao presente além da forma profética com que se expressa, como se conhecesse os acontecimentos que vão se suceder. “ISABEL [*Em um ataque de falta de ar.*]: Você não é um homem. Estou andando dormindo – você é um fantasma! O que você quer?/JOHN: Um quarto (WILLIAMS, 2016, p. 181, tradução nossa).¹⁵

A maneira como ele chega é bastante simbólica: seu pai vai embora do quintal tocando violão e deixa o portão entreaberto. Isabel vai até ele e não consegue fechá-lo, a passagem está, portanto, escancarada para que o marinheiro entre. Ele, antes, é visto por ela [não pelo público] subindo em um mastro brilhante de um navio ao longe. Antes da sua entrada, ela revela em um breve solilóquio que tem medo de tudo que tem lá fora, do mundo real e marginalizado que pode surrupiar uma mulher sozinha e indefesa como ela.

ISABEL: Pai, não deixe o portão aberto. Fecha! Fecha, rápido! Você sabe como são as ruas à noite nessa vizinhança! Estranhos estão sempre bisbilhotando e rondando, homens com canivetes e bêbados! Ninguém está seguro aqui com o portão aberto! Ele – se foi... eu vou ter que ir até lá para fechar o portão. E eu já estou com muito medo de ir. Eu sinto como se alguém tivesse escondido atrás do portão, do outro lado, esperando para me pegar assim que eu chegar lá! Mas eu – não posso deixá-lo aberto (WILLIAMS, 2016, p. 180, tradução nossa).¹⁶

¹⁴ ISABEL: John! [*She crosses faintly to gate.*] John! [*She hasn't the strength to draw it open. She lens against it.*]

¹⁵ ISABEL [*in a breathless rush*]: You're not a man. I'm walking in my sleep – you're an apparition! What do you want?/JOHN: A room.

¹⁶ ISABEL: Father, don't leave the gate open. Close it! Close it quickly! You know how the streets are at night in this neighborhood! Strangers are always poking and prowling about, and men with knives, and drunkards! No one's safe in a house with a gate left open! He's – gone... I'll have to walk over there and close it for him. And yet I'm always afraid to go near it. I always feel as if someone were hiding behind it, just on the other side and waiting to catch me if got in reach! Still I – can't leave it open.

Entretanto, quando John cruza o para-espaco, ela tem uma grande surpresa que supera o seu medo. Ele procura um quarto na pensão, mas vai revelando que entre eles existirá uma relação e que ela gerará um filho. Em um piscar de olhos, ela já está grávida e, de forma fantástica, o garoto já tem 10 anos e mais um pouco ele já é adulto. A fisionomia do garoto é igual à do pai, fazendo-a confundir a figura dos dois — sem dúvida será o mesmo ator que interpretará ambos os personagens.

Há, porém, um elemento característico da ficção científica nessa peça: o tom profético de John informar a Isabel que ela deverá gerar um filho e que isso vai mudar o destino cruel do mundo.

ISABEL: Não pode ser meu filho.

JOHN: É!

ISABEL: Mas como? Ele está crescido.

JOHN: Ele tem muito a fazer e não há tempo a ser desperdiçado com a infância.

ISABEL: O que ele tem pra fazer?

JOHN: Acabar com o mundo, acertar todas as coisas erradas.

ISABEL: Pobre garoto!

JOHN: Nosso filho.

ISABEL: Chame-o aqui.

JOHN: John! Cumprimente a sua mãe.

ISABEL: Ah, a gente tem que ser tão formal? Não posso beijar meu filho?

JOHN: É melhor não mexemos com emoções humanas num momento como esse. Agora vamos, filho, estamos de partida.

ISABEL: Para onde?

JOHN: Eu tenho que mostrar pra ele o meu navio e lhe passar as instruções. Veja, eu estou indo embora agora. Eu vou fazer uma viagem da qual eu não vou retornar. Minha morte será no espaço. Ele vai voltar e te trazer a última mensagem. [Ele passa pelo portão.] Vamos, garoto! [Eles vão embora juntos.]

ISABEL: Não me abandonem!

[Ela tenta levantar, mas se afunda no banco. As terríveis hóspedes voltam pelo portão verde com suas bagagens surradas. Elas entram em seus quartos.]

ISABEL: John.

[O filho entra totalmente crescido e exatamente como o pai.]

ISABEL: Quem é? Eu não consigo ver.

JOHN [Serenamente.]: John.

ISABEL: O primeiro John, ou o segundo?

JOHN: Meu pai está morto. Ele te mandou isto. [Ele estende a sua mão, segurando um xale preto.]

ISABEL: Isso é a minha morte?

JOHN: Sim, Mãe.

ISABEL: Eu devo usá-lo agora?

JOHN: Sim, Mãe.

ISABEL: Nós vamos nos ver de novo?

JOHN: Nunca mais.

ISABEL: E o que vem depois disso?

JOHN: Para você, nada.

ISABEL: Nada para mim.

JOHN: Nada. Mas para o mundo, o progresso rumo à perfeição (WILLIAMS, 2016, p. 185-186, tradução nossa).¹⁷

¹⁷ ISABEL: That couldn't be my son.

JOHN: It is.

John anuncia que o filho tem a missão de ajudar no progresso do planeta, e o garoto, agora crescido, traz a notícia da morte do pai, anuncia a morte de Isabel e confirma a profecia do progenitor. Uma narrativa de uma realidade metafísica, como se o espectador estivesse diante de um espelho quebrado que deforma a realidade. São pedaços que não se encaixam, que deformam a mimese do tempo, desfocando do drama tradicional aristotélico. Williams parece estar ciente de que o mundo que se opõe a Isabel não tem solução, precisa ser destruído para que se inicie outra realidade humana. Esses personagens, ambos com o nome de John, seriam, portanto, um messias de uma nova era de progresso e evolução. O autor faz emergir, assim, uma narrativa especulativa que trata de uma ficção relacionada ao futuro, o desenvolvimento científico, tecnológico e humano. Talvez, até uma solução distópica para a destruição do fascismo e do totalitarismo que tomava conta de países da Europa e do próprio Brasil naquele momento histórico.

ISABEL: But how? He's grown.

JOHN: He has a great deal to do and there isn't much time to waste on early training.

ISABEL: What does he have to do?

JOHN: Make the world over, set all the wrong things right.

ISABEL: Poor little boy!

JOHN: Our son.

ISABEL: Call him here for a moment.

JOHN: John! Shake hands with your mother.

ISABEL: Oh, do we have to be so formal? Can't I kiss my son?

JOHN: It's better not to play with human emotions at a time like this. Now come on, son, we're going.

ISABEL: Where?

JOHN: I have to show him my ship and give him instructions. You see I'm leaving now. I'm taking a voyage from which I won't return. My death will be in space. He'll come back and bring you the final message. [Crosses to gate.] Come, boy! [They go out together.]

ISABEL: Don't leave me!

[She tries to rise but sinks back weakly on the bench. The terrible roomers come back through the green gate with their shabby luggage. They go in their rooms.]

ISABEL: John.

[The son enters full grown and exactly like the father.]

ISABEL: Who is it? I can't see.

JOHN [gently]: John.

ISABEL: The first John, or the second?

JOHN: My father's dead. He sent you this. [He extends his hand with a dark shawl.]

ISABEL: Is it my death?

JOHN: Yes, Mother.

ISABEL: Must I wear it now?

JOHN: Yes, Mother.

ISABEL: Will we meet again?

JOHN: Never.

ISABEL: What comes after this?

JOHN: For you, nothing.

ISABEL: Nothing for me.

JOHN: Nothing. But for the world, a progress toward perfection.

O que ele busca é mostrar que isso terá um impacto positivo nos indivíduos do futuro. Essa aura metafísica parece estar mais atrelada à fantasia do que em fatos reais para a composição da peça. Williams se aproxima de Jules Verne e H. G. Wells, escritores conhecidos pelas narrativas científicas excêntricas e visões proféticas. Nessa sua peça, portanto, ele trabalha com a probabilidade do impossível por intermédio da fantasia e lança mão do improvável como um acontecimento plausível. Rememora-se que, um ano antes de *The Strange Play* ser escrita, Orson Welles fez sua famosa narrativa pelo rádio que simulava uma invasão extraterrestre, do livro *A guerra dos mundos* [*The War of the Worlds*, 1898] de H. G. Wells, que desencadeou pânico na costa Leste dos Estados Unidos. Uma história que ainda repercutia na memória dos estadunidenses quando essa peça foi escrita.

A dramaturgia do eu e o expressionismo tennesseeano

Essa dramaturgia do *eu* é tão profundamente observada na obra de Williams, que em todas as suas fases é possível encontrar um personagem com essa radiografia individualizada, do seu mundo interior, profusa e específica, definindo toda a matéria da obra e servindo de carro chefe à narrativa e à caracterização dos outros personagens. Toda vez que lança mão destes expedientes, é clara a sua crítica social. Evidencia a luta da individualidade humana para se adequar no mundo capitalista, expresso por intermédio da sociedade que exige papéis a serem desempenhados, como personagens de um mecanismo que fomenta a exploração do trabalhador com a promessa do sonho americano.

A dramaturgia do eu pode ser evidenciada nos personagens: Donald, de *Summer at the Lake* [Verão no lago, 1937], o rapaz que enfrenta o dilema de não conseguir viver sua subjetividade, a homossexualidade como um expediente improvável a ser representado naquele momento, e a mãe, uma figuração da sociedade heteronormativa. Ela exige dele um comportamento diferente daquele que deseja. Além deste personagem, podem-se citar outros também significativos: Louise, de *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* [O senhor Merriwether retornará de Memphis?, 1969], a mulher que espera demoradamente o namorado retornar de uma viagem a Memphis, com a nítida sensação de que ele não voltará, um desespero que evidencia o medo feminino de não conseguir exercer o papel social ditado pela tradição heteronormativa e patriarcal; King, de *The Red Devil Battery Sign* [O sinal da bateria Diabo Vermelho, 1974-75], com a sua trajetória como líder de um conjunto de

mariachis, mas morrendo de um tumor cerebral e vivendo em uma Dallas surreal, ameaçada por *outdoors* com luzes vermelhas, figurando a sociedade de consumo associada à figura mítica do diabo. Ele vive em um ambiente militar e industrial desumanizador, repleto de conversas estúpidas, suborno de funcionários, assassinatos, gangues de jovens pelas ruas e tentativas de golpe por fanáticos e fundamentalistas de extrema direita. Em meio a esse mundo cão, resta a King somente fazer projeções da memória ao passado, vivendo de nostalgia, quando era um músico respeitado. Em todas as peças, o que se vê é um embate entre a verdade do personagem individualizado e a mentira que a sociedade quer para que seja aceito e considerado *normal* perante seus protocolos ou esteja afastado do convívio social por não ser adequado a ela. Toda a trama está em torno desses personagens e sem eles a peça não existiria. A narrativa conduz o personagem para que todas as ações deem significado à existência desse protagonista e os outros são coadjuvantes que servem de apoio para sua caracterização e cumprimento de suas ações dramáticas.

Há, também, escadas para compor o cenário de várias peças de Williams, sempre como uma figuração importante do para-espço, adaptando-a para cada narrativa e cada ambiente psicossocial, de acordo com a forma poética da peça. Assim, as escadas externas do hotel Silver Dolar de *The Mutilated* [As mutiladas, 1966], levam os personagens para o quarto de Trinket, a mulher que sofreu mastectomia e tem em seu apartamento um ambiente capaz de possibilitar experiências diferenciadas, como fazer amor com um lindo marinheiro e receber a presença espiritual de Nossa Senhora; as escadas de *Out Cry* [Berro, 1973], imaginárias na versão posterior, *The Two-character Play* [A peça de dois personagens, 1976], faz parte do cenário da peça de dois personagens que o casal de atores Felice e Clare estão representando. Sempre que a personagem feminina precisa/quer/vai transcender o espaço-tempo, mergulha em digressões da memória ou em um sonho, o irmão solicita que ela suba as escadas, embora não tenha um andar superior, elas são falsas e os degraus desaparecem no teto do palco, afinal fazem parte do cenário da peça dentro da peça. As escadas são utilizadas, portanto, como recursos cenográficos expressionistas, pois são elementos dinâmicos para servirem de para-espço.

Em termos gerais, muitos cenários das peças de Williams podem ser associados ao mundo individualizado do personagem, pois possuem quase sempre algumas formas geométricas vazadas e indivíduos presos nesses lugares, porém com

a mente ventilada para transgredi-los com a imaginação, o sonho e a memória. Há, com isso, uma suspensão total das unidades de espaço, porque há, quase sempre, a visão subjetiva, hipérboles, gigantismos no palco e o expressionismo na deformação dessas formas. Isso pode ser visto em *Steps Must Be Gentle* [Os passos devem ser suaves, 1980], cuja ação se passa no fundo do mar, e em *I Can't Imagine Tomorrow* [Não consigo imaginar o amanhã, 1964], onde a casa não tem paredes.

O expressionismo tennesseeano pode ser diferenciado do original europeu de muitos modos: a mistura de estilos, utilizando mimetismo e expressionismo, levando a obra a um nível mais experimental do que uma expressão pura de uma forma dramática específica, tal como o realismo. Além disso, não é raro o uso do humor, da farsa ou da *Black Comedy*. Williams se dirige para uma plateia essencialmente estadunidense e figura o medo e as crenças destes indivíduos que essa plateia deverá [se] reconhecer em profundidade, elementos mais difíceis de serem identificados por quem não está conectado diretamente com essa cultura, tais como: retratos analíticos do Sul dos Estados Unidos, o *American Way of Life* [estilo estadunidense de vida], o capitalismo, o *American Dream* [o sonho americano], as *Southern Belles* [belas do Sul, as mulheres desta região dos Estados Unidos educadas para serem subservientes e se casarem com homens ricos], a desumanização do indivíduo nessa sociedade e o surgimento do *outsider* mergulhado nesse sistema de valores. E esta é sua mais profunda característica formal: o expressionismo de Williams reflete sua visão crítica da sociedade capitalista, fazendo emergir substratos de contextualização histórica e sociológica quase sempre negligenciados pelas leituras de sua obra.

A dramaturgia de Arthur Miller, como a de Tennessee Williams, coloca em foco a figuração de problemas cruciais do capitalismo no século XX, principalmente no que diz respeito ao esmagamento do indivíduo diante das transformações do mundo do trabalho e das pressões ferozes infligidas pelos mecanismos de competição e de promoção social (BETTI, 2017, p. 12-13).

Todos estes elementos, misturados com seu lirismo, são concatenados de forma analítica no expressionismo tennesseeano e com um mimetismo anacrônico que projeta o público burguês e elitista como grotescos ou paródicos, como os personagens individualizados de *The Strange Play* e *Stairs...* em seus pequenos mundos consumistas e degradados pelo trabalho e pelo capital. Sua matéria trabalhada é em torno dos desajustes que esses personagens encontram ao perceber que essas crenças nesse *pequeno mundo* barram suas subjetividades e causam dor,

aflição e desenraizamento da sociedade. Os outros personagens servirão, portanto, como acessórios e suplementos ao *outsider*.

Considerações finais

Ben é o burocrata que figura a rebelião de um homem contra o relógio, a monotonia de seu trabalho rotineiro e, também, em discordância a todas as forças desumanizadoras de uma sociedade cada vez mais mecanizada e mercantilista. A série de aventuras fantásticas que protagoniza em estações culmina em uma fuga do comum que é, em essência, um endosso do próprio *sonho americano*. Em 1941, com o mundo em guerra e a civilização em perigo de colapso, Williams se atreveu a imaginar um futuro utópico. E para atingi-lo, lançou mão de um para-espaco que leva os indivíduos a um mundo surrealista. Portanto, tudo não passa de uma idealização de uma realidade que a sociedade capitalista é incapaz de fomentar.

John atravessa o portão verde para entrar no mundo de Isabel, acelerando seu tempo. Ben sobe as escadas em direção ao Terceiro Milênio, como indica na última rubrica da peça, uma questão ainda muito remota naquela longínqua década de 1930. As peças procuram trazer reflexões sobre o futuro:

Há aplausos em voz alta. A banda levanta um ar marcial agitado. Dias celestiais! Os sinos estão tocando por toda natureza! Velas romanas e cata-ventos estão enchendo o crepúsculo azul-claro com o júbilo bêbado mais ultrajante! O que é isso? O [Novo] Milênio? - Possivelmente! Quem sabe?
As vozes na multidão repetem: *O que é? O Milênio? O Milênio* se transforma em um murmúrio repetido enquanto a multidão olha para cima, onde Ben desaparece. Talvez um banner dizendo *O Milênio* apareça na mesma direção (WILLIAMS, 2000, p. 98-99, destaques do autor, tradução nossa).¹⁸

Ambas as obras quebram a coerência da unidade temporal. A ação avança como uma progressão de presentes absolutos casualmente conectados entre si. O que se vê nas duas peças, portanto, é uma sequência de cenas que só faz sentido para a progressão de ações do eu central — Ben e Isabel. Duas peças expressionistas, portanto, um grande e distante deslizamento da leitura tradicional da obra do autor, tida exclusivamente como de realismo psicológico. O conjunto de obras

¹⁸ There are loud cheers. The band strikes up a stirring martial air. Heavenly days! Bells are ringing all over the whole creation! Roman candles and pinwheels are filling the pale blue dusk with the most outrageous drunken jubilation! What is it? The Millennium? – Possibly! Who knows? Voices in the crowd repeat, *What is it? The Millennium? The Millennium* grows to a repeated murmur as the crowd looks upward to where Ben has disappeared. Perhaps a banner reading *The Millennium* appears from the direction.

de Williams carece ser relido, sobretudo levando-se em conta expedientes que ressaltam sua consciência crítica da sociedade e poéticas que desbancam o realismo/naturalismo a que é tradicionalmente associado.

Isabel é a figuração de uma mulher que precisa enfrentar um mundo cruel e machista, que não permite a exposição de sua subjetividade e identidade. O expressionismo desloca seu mundo real e permite que o improvável seja sua realidade e o impossível traga perspectivas e chances num país em busca da concretização da ideologia de seu *sonho*. Um mundo que supere o capitalismo desumanizador, que não imponha um destino que marginaliza os que não seguem seus preceitos. Como mãe do salvador da Humanidade, Isabel deixa de ser uma *outsider* e passa a ser uma mártir heroína.

A dramaturgia do eu dá conta de figurar questões da realidade estrutural da sociedade estadunidense em confronto com as individualidades, a subjetividade e um conflito psicossocial que só consegue ter vida em uma realidade estranha às leis naturais que subjazem à essência humana — toda a ação é mostrada apenas na visão dos personagens centrais das peças, Ben e Isabel. Os diálogos são fundamentados sob a perspectiva desses protagonistas, assim como a ação dramática, que é projetada unicamente dos seus pontos de vista e se desenrola por meio da individualização. Portanto, Williams gera uma nova/diferente forma de ler a sociedade e julgar os papéis que os personagens/indivíduos devem exercer nela.

O fato de a ação das peças se passar sob a perspectiva de um único personagem faz com que rompa com as principais convenções do drama clássico, pois não são peças embasadas na unidade da ação, mas na do ego dos personagens principais. O diálogo não dá conta dessas questões e Williams cria, assim, o elemento metafísico, o para-espço.

Stairs to the Roof e *The Strange Play* são peças em que Tennessee Williams trafega com artifícios do surrealismo quando apresentam cenas que fogem ao mimetismo, à reprodução lógica e racional do mundo do trabalho e da subjetividade. Junto com o expressionismo, é uma poética que concorre para uma negação do realismo, uma oposição aos expedientes hegemônicos de forma tão contundente que permite concluir que são obras que transitam em direção contrária aos objetivos intrínsecos de reprodução mimética. Desta forma, é possível dizer que podem ser lidas como obras antirrealistas.

Referências

- BETTI, Maria Silvia. *Dez livros para o conhecimento do teatro norte-americano no Brasil*. Disponível em: <<https://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Teatro%20norte-americano%20no%20Brasil.pdf>>. 2017.
- BIGSBY, C. W. E. Valedictory. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Modern Critical Views – Tennessee Williams*. New York: Chelsea House Publishers, 1987. p. 131-149.
- CORRERO, Augustine J. *Performing Tennessee Williams*. Thesis (Master of Fine Arts) - Virginia Commonwealth University, Richmond, 2012. 59 p. Disponível em: <https://scholarscompass.vcu.edu/etd/2713>>. Acesso: 07 abr. 2021.
- FALK, S. L. *Tennessee Williams*. Maria T. P. Moraes (Trad.). Rio de Janeiro: Lidor, 1961. 186 p. HALE, Allean. Introduction: A Play for Tomorrow. In: WILLIAMS, Tennessee. *Stairs to the Roof*. Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 2000. p. IX-XIX.
- MANUGUERRA, Nicholas. *Para-espaces dans le théâtre français de la période romantique (1828-1835)*. Thesis (Doctor of Philosophy) - Humanistiskt Centrum, Uppsala University, Uppsala, 2019. 306 p. Disponível em: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-384437>>. Acesso: 27 set. 2020.
- MARUÉJOULIS-KOCH, Sophie. The Haunted Stage of Summer and Smoke: Tennessee Williams's Forgotten Silent Film Sequences. In: *Modern Drama*, Vol. 57, No 1, Spring, 2014, p. 19-40. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/541009>>. Acesso em: 4 Jul. 2020.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionários de termos literários – edição revisada e ampliada*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- RICE, Elmer. *A máquina de somar*. Alexandre Mate (Tradução e Adaptação). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/141920083/Elmer-Rice-A-MAQUINA-DE-SOMAR-Traducao-Alexandre-Mate>>. Acesso: 27 set. 2020.
- SADDIK, Annette J. *The Politics of Reputation — The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*. Cranbury: Associated University Presses, 1999.
- STRINDBERG, August. *O sonho*. João da Fonseca Amaral (Trad.). Lisboa: Estampa, 1978.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosacnaif, 2011.
- WILDER, Thornton. *The Long Christmas Dinner — A Play in One Act*. New York: Samuel French, 1960.
- WILLIAMS, Tennessee. *27 Wagons Full of Cotton and Other Plays*. New York: New Directions, 1966.
- WILLIAMS, Tennessee. *Dragon Country*. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. *Stairs to the Roof*. Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams — Volume 2*. New York: New Directions, 1990.

WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado Desejo*. Brutus Pedreira (Trad.). São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

WOLFF, Jane. *A produção social da arte*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Recebido em: 24/11/2020
Aprovado em: 11/04/2021