

***Not about Nightingales:* o épico-lírico de Tennessee Williams**

Luis Marcio Arnaut Toledo

Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, Brasil

E-mail: sp.vi@hotmail.com

Diogo Guedes Silva

Faculdade Paulista de Artes, São Paulo, Brasil

E-mail: dioguedessilva@gmail.com

Resumo

Este trabalho propõe uma análise de *Not about Nightingales* (1938) de Tennessee Williams. Escrita em uma época de acentuada crítica social na dramaturgia estadunidense, a peça faz um contraponto com a leitura hegemônica que se tem do dramaturgo – psicológico e autobiográfica – e revela um autor cuja dramaturgia emprega recursos de expressão dotados de um sentido crítico diante da sociedade de seu tempo. São analisados aspectos formais da dramaturgia no que diz respeito à construção épico-lírica da peça.

Palavras-chave

Tennessee Williams. Teatro estadunidense. Teatro Épico. Grande Depressão. *Not about Nightingales*.

Abstract

This paper proposes an analysis of *Not about Nightingales* (1938) by Tennessee Williams. Written in an era of heightened social criticism in USA dramaturgy, the play contrasts with the hegemonic reading of the playwright - psychological and autobiographical - and reveals an author whose dramaturgy employs resources of expression endowed with a critical sense in the face of society of its time. Formal aspects of dramaturgy are analyzed with regard to the epic-lyric construction of the play.

Keywords

Tennessee Williams. American Theater. Epic Theatre. Great Depression. *Not about Nightingales*.

O teatro estadunidense durante a Grande Depressão

As certezas econômicas e sociais herdadas da década de 1920 tiveram fim após a maior crise da história do capitalismo na década de 1930 nos Estados Unidos. Insolvência, desemprego e miséria social em massa caracterizaram o país depois do colapso financeiro em outubro de 1929, diante do que mais tarde viria a ser chamada de “Grande Depressão”.

Na segunda metade da década de 1930, os diretores de programas de rádio e filmes de Hollywood concentraram-se em uma abordagem mais suave da Crise, usando humor e “histórias leves” para desviar atenções das atribulações da Depressão e lembrar apenas das possibilidades de prosperidade.

Jornalistas e escritores, no entanto, exploraram o tema da vida dos desempregados e dos pobres rurais e sua luta por sobrevivência e dignidade. O “teatro do povo” descobriu os setores mais humildes da população, seus costumes e preocupações. Elmer Rice (1892-1967) e Clifford Odets (1906-1963) foram os dramaturgos que se destacaram com sua dramaturgia dentro do realismo social e da corrente dominante do teatro populista. Rice e, também, Eugene O’Neill (1888-1953) foram os primeiros a utilizar o expressionismo para romper com o que se chamava realismo burguês, fazendo emergir obras que focavam no proletariado urbano. Ambos levaram ao teatro estadunidense novas dimensões que foram cruciais para as rupturas com a sua hegemonia estética (PALETTIERI e WOODYARD, 1996).

O expressionismo e o épico na dramaturgia estadunidense

O expressionismo na Literatura, no Teatro e nas Artes Visuais é geralmente definido como uma manifestação externa de uma condição interna. As primeiras produções teatrais expressionistas foram feitas na Alemanha em meados da década de 1910 por dramaturgos como Oskar Kokoschka (1886-1980), Ernst Toller (1893-1939) e Georg Kaiser (1878-1945), que basearam as suas primeiras visões dessa linguagem a partir das pinturas que iniciaram o movimento (GORDON, 1986).

O típico teatro expressionista alemão é focado em um personagem anti-herói que se desloca de um lugar ao outro sem uma ordem linear dos acontecimentos, sempre compartilhando a perspectiva de que os mecanismos e a modernização da sociedade são os maiores perigos para a alma de um homem.

Muitos dramaturgos estadunidenses da mesma época não admitiriam a influência do teatro expressionista alemão nas suas obras por conta do sentimento patriótico e, de certa forma, por causa do ambiente inibidor em relação à base inimiga que estava contra o país durante a Primeira Guerra Mundial. Todavia, todos, estadunidenses e alemães, compartilham a mesma perspectiva de que os mecanismos e a modernização da sociedade são os maiores perigos para o homem. Portanto, a gravidade da crise econômica e os crescentes questionamentos políticos e sociais foram refletidos em ofertas culturais da época. Muitos dramaturgos exploraram essa linguagem durante as décadas de 1920 e 1930, pois o momento histórico propiciou a urgência em falar sobre o que acontecia na vida social. De acordo com Gordon (1986), novas maneiras de se fazer teatro, ainda mais engajadas socialmente, iam

surgindo e se somando com o expressionismo, como a tendência a buscar uma expressão autêntica deste momento histórico que tanto o drama clássico e o próprio expressionismo já não davam mais conta. Surgiram, portanto, tendências épicas em diversos dramaturgos, não brechtianas de fato, mas singulares e que já conseguiam exprimir os contextos sociais e políticos, permitindo reflexão a partir do distanciamento do público com formas dramáticas mais arrojadas. Autores como Thornton Wilder (1897-1975) com *A Longa Ceia de Natal* (1931) e *Nossa Cidade* (1938) e Arthur Miller (1915-2005) com *A Morte do Caixeiro Viajante* (1949) foram os principais (SZONDI, 2001), assim como Tennessee Williams já em suas obras iniciais, tais como: *The Strange Play* (1937), *The Glass Menagerie* (1944), *Camino Real* (1953) e *Something Unspoken* (1958), entre outras.

Após a quebra da bolsa, houve uma proliferação mais intensa de espetáculos de cunhos social e político. Porém, a fim de abafar toda a movimentação artística crítica, as produções de musicais e comédias mais amenas acabaram tomando a maior parte do espaço da agenda cultural dos pontos de maiores destaques fazendo com que o psicologismo tivesse cada vez mais destaque, em detrimento da estética expressionista, ainda que alguns autores, como Tennessee Williams, tentassem mantê-la viva na sua dramaturgia. Todavia, as características épicas começaram a ter mais espaço na escrita teatral estadunidense, chegando ao seu auge com o *The Living Theatre* a partir dos anos 1950. Toda uma geração teatral e dramática sorveu elementos do épico e foi impulsionada com as efluências marcantes das insurreições políticas, culturais, modos de vida, manifestações e estéticas da contracultura entre as décadas de 1960 e 1970.

— Freud e Stanislavski em Tennessee Williams: hegemonia que impede contornos sociais

O fenômeno do “freudismo” tornou-se sucesso nos Estados Unidos no início do século XX e contaminou as artes em geral, principalmente o teatro. Todavia, isso se deu pela expressão de aspectos da ideologia burguesa europeia, estendida também para a estadunidense e a brasileira: a determinação não é só biológica, pois o homem deve ser visto, também, como um ser social, delimitado pelos sentimentos e pulsões. Focar nesta visão psicanalítica da forma posta em prática no contexto estadunidense certamente minimiza posicionamentos políticos de dramaturgos e obscurece críticas sociais, não incomodando o sistema (ARNAUT, 2017). Por esse motivo, toda a moderna dramaturgia estadunidense recebeu este rótulo de realismo psicológico. Isto porque as peças foram enxergadas meramente como manifestações psicológicas dos indivíduos e figuração de questões familiares e biográficas, o que supostamente evidenciaria uma “verdade” humana, antes não reconhecida pela ciência, mas agora certificada pelos princípios freudianos. No caso de Tennessee Williams, o biografismo tomou conta de toda a crítica especializada ou não sobre o conjunto do seu trabalho, extirpando todo o viés social e os contextos históricos de suas peças – tornando-se a leitura hegemônica de sua dramaturgia, juntamente com o psicologismo (SADLIK, 1999).

Na década de 1940, Elia Kazan (1909-2003) utilizou a dramaturgia de Williams no *Actor’s Studio*, entusiasmado pelo então novo método do russo Konstantin Stanislavski (1863-1938) nos Estados Unidos. O diretor e ence-

nador russo sistematizava o desenvolvimento de interpretação do ator apoiado na memória emotiva ou sensorial para a construção das personagens, valorizando o aspecto interior do ator (STANISLAVSKI, 2009), o inconsciente, que claramente se equiparava com as teorias de Freud. Sullivan (1964) aponta características comuns entre Stanislavski e Freud, o que abre as dimensões da visão subjetiva da vida, da arte e do entretenimento – que se fundem e se confundem neste contexto.

Não é por acaso que Stanislavski relaciona o “superconsciente”, revelando sua conexão com a estética realista e estabelecendo um elo entre ambas. Por este motivo, o realismo tornou-se hegemônico na leitura e na compreensão das principais obras da dramaturgia do século XX, o que se refletiu, principalmente, também, nas obras de Tennessee Williams.

Torna-se necessário considerar, da mesma forma, as adaptações fílmicas que chegaram ao Brasil. Todas elas têm, também, influenciado a apreciação de suas obras. A sétima arte tem um papel ambíguo na popularização da obra do escritor, no entanto, principalmente porque não aborda os conteúdos originais de suas peças (FLORES, 2015) e permite certa confusão para que o nome de Williams seja associado à linha interpretativa do *Actor's Studio*, portanto, e a Stanislavski. Mesmo nos dias atuais, passados mais de 70 anos após a estreia de *A Streetcar Named Desire* [no Brasil conhecida como *Um Bonde Chamado Desejo* ou *Uma Rua Chamada Pecado*] com Marlon Brando (1924-2004), a recepção do teatro de Tennessee Williams ainda não se alterou.

Not about Nightingales

As peças de Tennessee Williams são organizadas didaticamente em três fases: aquelas escritas de 1930 até 1945, conhecidas como *early plays* - Williams escreveu em torno de 18 peças curtas e cinco peças longas neste período; a fase áurea, com suas peças mundialmente conhecidas e canonizadas, de 1945 até 1961, quando foram intituladas *major plays*, suas mais famosas obras; e os trabalhos que se seguiram a partir de então são denominados *late* ou *later plays*, seus trabalhos pós-canônicos.

As *early plays* são materiais praticamente ignorados pela ausência de tradução e pelo interesse majoritário nas peças canônicas no Brasil. Esta fase da carreira dramaturgic de Tennessee Williams foi contemporânea das principais linguagens cênicas e correntes dramaturgic na década de 1930 – o expressionismo, principalmente – assim como nos últimos vinte anos de sua vida. Todavia, o autor já utilizava recursos épico-líricos, “também é verdade que ele soube revestir o simbolismo que então passou a adotar na dramaturgia e na composição cênica de toques inequívocos de ironia e de mordacidade impregnadas de crítica social” (BETTI, 2007, p. 267).

Com as *early plays*, Tennessee Williams não faz, no entanto, denúncia social ou politização do público, tal como Brecht. Ele materializa substratos sociais, históricos e econômicos relativos ao proletariado estadunidense do período da Grande Depressão através da estética expressionista, principalmente, e com recursos épicos – o que foge consideravelmente da canonicidade da leitura de sua obra posterior e que o associou ao *mainstream*. Este trabalho faz uma análise da peça *Not about Night-*

ingales, que faz parte deste conjunto temporal de peças.

A década de 1930 foi um período rico de grandes filmes hollywoodianos sobre prisão. Segundo Hale (1998, p. 10a),¹ *Not about Nightingales* é “bastante parecido com o premiado filme de 1930 *The Big House*” [dirigido por George W. Hill (1895-1934), título no Brasil: *O Presídio*], inclusive com nomes de personagens iguais. Mas, segundo a autora, a diferença crucial entre o estilo do filme com a peça é a estrutura dos diálogos. O filme traz a polidez do inglês dito como se todos os presidiários fossem estudados e ímpares em gramática. Tennessee Williams utiliza o inglês coloquial para retratar pessoas próximas da realidade, ressaltando aspectos de classe – questões pouco pronunciadas na dramaturgia norte-americana até então e que já denotava dimensão épica para focalizar questões situacionais de opressão de classe.

Not about Nightingales é uma peça em três atos escrita em 1938. É fruto das impressões do autor sobre um caso verídico de tortura de 200 prisioneiros que entraram em greve de fome para protestar contra os descasos e violência que eram submetidos em uma penitenciária na Pennsylvania. Teve sua estreia mundial apenas em 1998 em Londres após a atriz Vanessa Redgrave (1937-) recebê-la das mãos de Maria St. Just (1921-1994), tutelada dos direitos autorais da obra de Tennessee Williams após sua morte. Esta encenação foi considerada um grande acontecimento por se tratar de uma obra de Tennessee Williams jamais encenada. *Not about Nightingales*, cujo primeiro título foi *Hell, an Expressionistic Dra-*

*ma*², possui 23 personagens e é a terceira peça longa escrita por Tennessee Williams, classificada como uma *early play* por isso, ou seja, de sua primeira fase. Apresenta uma abordagem profundamente lírica ao retratar a violência e a luta dos presidiários por direitos humanos. Mostra um Tennessee Williams desconhecido do grande público e da crítica especializada, ampliando a compreensão de sua obra para uma dimensão épica em diversos momentos do texto, o que dinamiza a sua postura política e crítica. O título é retirado do poema *Ode to a Nightingale* de John Keats (1795-1821), um dos últimos poetas românticos ingleses, o que ressalta o lirismo do substrato principal da peça: a poesia e a violência em contraponto.

O enredo gira em torno de um grupo de presidiários, que tem o personagem Butch O’Fallon como líder, resistindo à violência do diretor da prisão Boss Warden. O presídio está localizado em uma ilha, que faz a fuga ser impossível. Diante das imposições abusivas do diretor, o grupo decide fazer uma greve de fome, o que causa sua ira e confinamento em uma sala de tortura chamada Klondike. Apenas Butch consegue sobreviver e, ao final, vinga-se do diretor juntamente com Jim, que é anteriormente acusado de traidor dos colegas presidiários – ambos acabam se tornando anti-heróis para lutar contra uma natureza violenta a que são submetidos.

A tessitura destas personagens não é uma construção rígida como o melodramático, de antagonista e protagonista que se embatem em cada ação dramática, perfilando um encadeamento crescente de conflitos que fluem para uma resolução. O dramaturgo retrata personagens mais humanos, com nuances paradoxais

¹ Tradução nossa.

² *Inferno, um Drama Expressionista*, em tradução livre.

que oscilam entre o bem e o mal, certezas e dúvidas, pureza e lascívia, mas dando ênfase aos desajustados, os *outsiders*, os presidiários em si com todas suas características que não possuem espaço no sistema de produção, com destaques do negro, homossexual, imigrante e judeu. Estas são características de personagens que evidenciam o expressionismo no teatro de Tennessee Williams, abrindo espaço para figurar elementos épicos formais, o que vem destacar a confluência da narração com a função emotiva e a subjetividade do lirismo que caracteriza suas obras iniciais e as canônicas, principalmente, e que ele amenizou nas obras escritas após 1961 até sua morte em 1983 (SADDIK, 1999).

— O épico-lírico em Tennessee Williams

Tennessee Williams não tivera contato com os conceitos do teatro épico de Brecht até sua tradução para o inglês na década de 1950, após seu exílio em terras estadunidenses entre 1941 e 1947. Mas, é possível encontrar várias características epicizantes em suas peças iniciais, como visto, principalmente no que diz respeito à construção alegórica das personagens, no cenário, no uso da música, dos sons e até do silêncio impactando em uma alusão à realidade social. Isto se dá pelo fato de que a forma narrativa do teatro épico seria mais adequada para se lidar com temas socioeconômicos. Com esta construção de personagem, o público pode exercer uma operação crítica do comportamento humano. Cada palavra tem um significado visual e, através do gesto, o espectador pode compreender as alternativas da cena.

Todavia, o épico de Tennessee Williams é

diferente daquele proposto pelo teatrólogo alemão, ele está recheado de um lirismo contundente, criando suas características próprias para o distanciamento e a reflexão do público.

A dramaturgia de Tennessee, épico-lírica, por excelência, apresenta uma demanda particularmente grande de atenção às suas nuances compositivas, ou seja, à sua prosódia exuberantemente sulista, aos diálogos repletos de impurezas léxicas e gramaticais, à expressividade poética delicadamente imperfeita, e à recorrência de um certo mordente de humor com toques de ironia (BETTI, 2012, p. 26).

Todo o material lírico de Williams é associado à exuberante literatura sulista estadunidense. Tem como característica principal sua prosódia, sua tentativa de reproduzir o sotaque daquela região – nesta peça isso está bem pronunciado na personagem Ollie, o negro – e as citações em francês, evidenciando as reminiscências da colonização dos imigrantes franceses huguenotes, é uma evidência estilística canônica. Todavia, há, também, outras características que demonstram o épico-lírico, quando faz citações de escritores, poetas e dramaturgos clássicos em sua obra, com repetição de trechos de suas obras e até inserção de poesias e letras de músicas populares ou de sua própria autoria. Aqui, lembrando que o nome da peça foi retirado de um poema de Keats, que pode ser traduzido como *Não Sobre Rouxinóis ou Não Será Sobre Rouxinóis*.

A poesia caracteriza-se por condensar significados e por expressá-los por meio de imagens, jogos de sentidos, padrões rítmicos e recursos simbólicos. Estes elementos são abundantes na composição dos diálogos, nas características textuais das rubricas e até mesmo na composição formal de títulos em alguns casos. (BETTI, 2012, p. 7)

Mas, sem dúvida, é na ironia que Tennessee Williams traz a mordacidade contundente de sua crítica social. Assim, o dramaturgo resalta características da sociedade que eram poucas vezes retratadas no teatro. Ele faz um julgamento da posição social conservadora e controversa da sociedade sulista, em relação a outras regiões dos EUA, assim como o posicionamento político, a representação da elite decadente que outrora já fora muito próspera e agora tem que se desdobrar na economia. O recurso será sempre a forma de evidenciar “uma considerável dose de ironia e crítica à elite sulista provinciana, alienada e inculta” (BETTI, 2012, p. 16).

A peça começa com um barco de turistas passeando em frente a uma ilha que possui uma prisão onde há um guia turístico exultante e que descreve a ilha entusiasmado. A cena espetaculariza a apresentação do local, tendo-o como um cenário de uma tragédia exposta e que deve levar a consciência do espectador ao aspecto crítico. A descrição é irônica, sem apresentar sentimentalismos e julgamentos moral ou psicológico. E esta ironia declara o oposto do que na realidade se vê: enquanto o altofalante descreve a prisão, uma música alegre, em contraponto, já anuncia um baile para os turistas, causando mais estranhamento e reflexão. O alto-falante mostra ao espectador que a peça não é uma fábula, não existe uma catarse para purificação, mas é necessário um juízo crítico sobre o que acontece. As palavras do guia turístico no alto-falante contrastam com a natureza da paisagem que ele descreve: a terrível masmorra, o imenso número de prisioneiros, a ausência de expectativa de liberdade, tudo isto ao som de uma música dançante no convés de um barco que navega num esplendoroso dia de sol, enquanto turis-

tas desfrutam do lazer dos pagantes. Por isso, causa indiferença e insensibilidade. A ironia nesta, como em outras cenas, opera por contraste e, por meio dela, constrói a possibilidade de um efeito crítico.

No discurso do guia turístico, portanto, o leitor/espectador abandona o plano referencial concreto para entrar em outro plano de sentido, da expressão crítica. A ironia convida o espectador a ser ativo, para refletir sobre o tema e escolher uma determinada posição. Enquanto o alto-falante descreve a prisão, uma música alegre, em contraponto, já anuncia um baile para os turistas, causando mais estranhamento e reflexão. De fato, para se divertir com o ridículo alheio é preciso não estar envolvido com o objeto da anedota, mantendo-se distanciado das personagens e suas tragédias.

As narrativas do guia do barco de turistas no início e no final da peça causam um estranhamento do espectador para que ele veja a geografia e deixe perceber que o destino dos personagens são consequentes de um momento histórico e não uma obra com forças desconhecidas como nas fábulas. Funciona como válvula para o efeito de distanciamento entre a história que se apresenta e o espectador, desfazendo o ilusionismo de que aquele espaço é realmente o mundo narrado, descrevendo-o, ao invés de representar. O homem, portanto, é percebido não como dotado de um caráter acabado, como propõe Aristóteles, mas como um processo histórico e social, passível de mutação.

Nesta cena, vê-se a ilha com a terrível masmorra ao fundo e nela, como comenta o guia turístico no alto-falante, cerca de três mil prisioneiros vão morrer sem qualquer esperança de libertação, ao som de uma deliciosa música dançante dos anos de 1930. Utilizando a ironia,

o autor adensa consideravelmente o lirismo do texto, funcionando como elemento estrutural do texto e ampliando a expressividade dramática e cênica, o que já indica o grande traço expressionista e épico-lírico deste trabalho.

ALTO-FALANTE: Hei! Este é o barco de excursão Lorelei que está fazendo um passeio pelo Parque Estadual. Saímos às 8 da manhã e retornamos à meia noite. Visita guiada, baile, diversão com Lorelei Lou e suas oito *Lorelights*! Já adquiriu a passagem, senhora? Já? Ótimo. Estamos zarpando agora, pessoal. Vejam que horizonte magnífico nessa linda manhã. Ainda está um pouco nublado no topo das torres do centro. [...] Que dia lindo, está fresco ainda. Como é bom estar viva, hein, madame?! Olha lá. Já dá para ver a ilha mesmo coberta de névoa. Olhem as pedras grandes. À prova de dinamite, à prova de fuga. Três mil e quinhentos homens lá dentro, senhoras e senhores, e muitos nunca vão sair de lá. Como é ficar preso num lugar até o dia do juízo final? A banda começou a tocar. Baile no *deck* superior. Vamos dançar, senhoras e senhores! Lorelei Lou e suas oito *Lorelights*. Vamos dançar... (WILLIAMS, 1998, p. 17, tradução nossa).

Logo depois, o dramaturgo emprega o recurso de *flashforward*. Assim, o futuro é apresentado de forma intencional, interrompendo a sequência cronológica narrativa presente pela interpolação de evento ocorrido posteriormente. Ele serve como uma espécie de sobreaviso para lições a serem aprendidas ou alertar para um perigo eminente na história – evidenciando algo sombrio e a não solução das questões positivamente apresentadas. São pistas vagas dadas sobre o desenlace da história que só será mostrado posteriormente, antecipando a narrativa. Deixam a expectativa sobre o que é tratado para o futuro. Depois, a história continua e é retomada a mesma cena, mas agora comple-

ta. A rubrica diz: “Luz cai, há um foco em Eva, que segura os sapatos de Jim. Música. Os sapatos caem das mãos de Eva e ela cobre seu rosto” (WILLIAMS, 1998, p. 17).³ A quebra do tempo faz uma ruptura na estrutura aristotélica do drama e traz uma referência clara do final da peça, onde tira expectativas e dá foco à narrativa. Este é outro recurso lírico-épico porque antecipa o destino da personagem e ao mesmo tempo dá pista narrativa do desenlace de seus destinos.

Este distanciamento também está na comichão amarga e irônica, a fim de confrontar o espectador com uma situação que trata da própria realidade e não apenas da realidade de um personagem, exigindo do espectador uma atitude sóbria e racional, para compreender as relações do que é mostrado com seu próprio cotidiano.

As cores do riso são pinceladas na obra como armas para o espectador vestir a sobriedade da reflexão, a comichão e a ironia, o que pode se comparar com o escudo e a espada. O escudo seria a comichão, para se proteger das tragédias que abarcam a peça de forma a mostrar a morte sucessivamente e abrindo caminhos para um sofrimento pesado e insustentável no palco. O escudo, ao ser colocado, lembra aqui as máscaras da comédia grega que deformavam a realidade, mas não mostravam dor. A espada da ironia para ferir os males que assombram as personagens, retirando sua paz, a harmonia e a estabilidade. Em um neologismo sarcástico, Williams, usa o nome de uma das regiões mais geladas do Canadá, *Klondike*, para nomear a sala onde Warden coloca aquecedores potentes para torturar aqueles considerados rebeldes. Ironia maior não há em todo o texto.

³ Tradução nossa.

Outro momento interessante a ser observado é a personagem Queen⁴, que ao trazer a cultura gay para dentro do presídio eminentemente masculino contrapõe dois mundos diferentes, causando um impacto cômico inferindo uma reflexão do público sobre sua presença entre os presos.

Estes dois recursos já foram explicados por Bergson (2004, p. 7): “[...] o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura.” O riso é inconciliável com a emoção, pois, segundo Henri Bergson, é a atividade da inteligência pura. Basta surgir o mínimo de emoção para que o riso se desvaneça. No momento em que surge o riso, a emoção se cala momentaneamente para deixar irromper na superfície o ridículo, o incongruente, o grotesco. Há este recurso em *Not about Nightingales* e Williams utiliza a comicidade, principalmente, em um dos momentos de grande tensão dramática, não como um alívio dramático, mas um expediente de desfamiliarização com a contraposição trágico-cômica.

O principal momento cômico está na cena em que o Reverendo aceita fazer um discurso a partir de palavras impostas pelo personagem Boss Warden. Este, claramente, representa o *status quo*, tornando o monólogo uma completa trapalhada e trazendo o pensamento crítico do espectador perante o papel da religião subordinada ao poder e ao Estado.

REVERENDO: Comida é uma bênção tão familiar que às vezes nos esquecemos de agradecer por ela. Mas quando leio sobre as horríveis condições de partes da Europa e da Ásia, terrivelmente afetadas pela fome – tsc, tsc – vejo que tenho sorte por ter o que comer! (**Vaias, apito**) Quando alguém

pensa em comida - também se pensa numa associação natural de ideias - sobre - a maravilhosa bênção do - calor! Calor - pra cozinhar a comida - maravilhoso calor! Calor de todos os tipos! O calor do sol que aquece a atmosfera da Terra e permite o crescimento dos vegetais e dos grãos e das - frutas - o calor do - corpo - hã - [...] calor, calor universal - Nesta época do ano alguns acham o calor opressivo - hã - mas é muita ingratidão da nossa parte, - [...] Toda matéria viva depende de calor - do norte ao sul do equador e nos pólos - e mesmo no distante Alasca - mesmo em *Klondike* - [...] O que seria de *Klondike* sem o calor? Uma terra gelada! [...] Em *Klondike* nossos bravos missionários, arriscam suas vidas entre tribos selvagens de guerra - índios pintados - (**Alguém atira um livro de música: furiosos, batem pés**) Deus do céu - Como eu estava dizendo - em *Klondike*! [...] **Interlúdio debochado do de jazz** (WILLIAMS, 1998, p. 90-91, destaques do autor, tradução nossa).

A comicidade provocada pela ironia da fala do Reverendo gera um efeito de distanciamento pela oposição do fato contado e seus desdobramentos. Provoca, portanto, uma inadequação que faz o texto e personagem se tornarem estranhos, tal como a música na narração inicial e o jazz debochado que abafa sua fala, ampliando a atenção do espectador, causando estranhamento.

Estes efeitos não deixam o público perder a percepção da obra como artifício e da crítica sociopolítica à qual ela se propõe.

O épico-lírico como uma nova forma dramática

O valor desta peça é inegável por figurar os anos da Depressão Econômica, do *American way of life* e da luta pelos direitos humanos

⁴ Rainha, em tradução livre.

dos presidiários na sociedade estadunidense. O autor utiliza recursos variados para criar tais representações, desafiando a forma dramática convencional tanto com o expressionismo, mas, também, por características épica-líricas que marcam uma nova forma dramática no teatro estadunidense, abarcando substratos sócio-políticos que o drama tradicional não dava conta de figurar.

A comicidade, a ironia e a descrição narrativa no texto contribuem para o estranhamento do público, levando-o a um afastamento psicológico a fim de uma reflexão sobre as questões políticas e críticas sociais apresentadas através de personagens, situações satíricas e cáusticas.

Sua obra ganhou a qualidade de “profunda” ao ser enxergada pelo viés do psicologismo, evitando identificar os contornos críticos à sociedade em que estava inserida. Isso mostra o quanto ela deve ser afastada do cânone no qual foi edificada, afastando-se do biografismo, para ser relida como uma exposição analítica e histórica da época em que viveu, introduzindo diálogos com um público à espera de outros aspectos da obra do autor, que não sejam os mesmos cotejados pela análise tradicional hegemônica.

Referências

ARNAUT, L. M. *Tennessee Williams: Algo Não Dito*. São Paulo: Giostri, 2017. 115 p.

BERGSON, H. *O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comicidade*. Ivone C. Benedetti (trad). São Paulo: Martins Fontes, 2004. 245 p.

BETTI, M. S. Lirismo e Ironia: Apresentação de 27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato. In: Williams, T. *27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato*. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 7-26.

_____. Tennessee Williams: Experimental e Antirealista. In: *Olhares sobre Textos e Encenações*. Sheila B. Maluf e Sérgio B. de Aquino (org). Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2007. p. 261-274.

FLORES, F. T. *Da Depressão às Raízes do Macartismo: Representação de Questões Sócio-históricas em American Blues*, de Tennessee Williams. São Paulo: Humanitas, 2015. 317 p.

GORDON, M. Expressionist Texts. In: GORDON, M. (ed). *Expressionist Texts*. Nova Iorque: PAJ Publications, 1986. p. 7-22.

PALLETIERI, O; WOODYARD, G. (ed). *De Eugene O’Neill al Happening: Teatro Norte-americano y Argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1996. 144p.

STANISLAVISKI, K. *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación*. Barcelona, Alba, Colección Artes Escénicas. Disponível em: <http://www.academia.edu/9189198/>. Acesso: 24 Out. 2017.

SADDIK, A. J. *The Politics of Reputation – The Critical Reception of Tennessee Williams’ Later Plays*. Cranbury: Associated University Presses, 1999. 173 p.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. 184p.

WILLIAMS, T. *Not about Nightingales*. Ed. Aileen Hale. Nova Iorque: New Directions, 1998. 127p.

Recebido: 18/06/2018
Aprovado: 31/08/2018