

Luis Marcio Arnaut de Toledo*

Expedientes do Absurdo na Obra de Tennessee Williams

Uma análise comparativa entre "The Two-Character Play" e "Out Cry"

Files of the "Absurdity" and Metatheatre in Tennessee Williams Work

A Comparative Analysis of *The Two-Character Play* and *Out Cry*

RESUMO

Este artigo analisa criticamente as principais diferenças e semelhanças entre as peças *The Two-Character Play* e *Out Cry*, de Tennessee Williams. São obras com o mesmo enredo, porém com significativas diferenças na forma narrativa. O objetivo principal é identificar as relações autobiográficas, constatar os recursos formais que as associam ao chamado teatro do absurdo e à obra metateatral de Pirandello, assim como outros possíveis aportes do teatro experimental dos anos contraculturais estadunidenses e o *off-off-Broadway*. Além disso, apresenta as duas peças, sua recepção, sinopse, contexto e as condições em que foram escritas. Aponta, também, as montagens brasileiras e seus contextos. Como conclusão, tem-se que a remissão a expedientes experimentais do metateatro e do chamado teatro do absurdo permitem abrir portas de compreensão e caminhos estéticos pouco associados ao dramaturgo no Brasil.

Palavras-chave: Dramaturgia; Artes da cena; Tennessee Williams; Metateatro; Teatro do absurdo.

ABSTRACT

This article critically analyzes the main differences and similarities between *The Two-Character Play* and *Out Cry*, by Tennessee Williams. They are plays with the same plot, but with significant differences in narrative form. The main objective is to identify the autobiographical relationships, verify the formal resources that associate them with the so-called theater of the absurd and the Pirandello's meta-theatrical work, as well as other possible contributions from the experimental theater of the US countercultural years and off-off-Broadway. In addition, it presents the two plays, their reception, synopsis, context, and the conditions in which they were written. It also points out the Brazilian stage montages and their contexts. In conclusion, the reference to experimental devices of the metatheater and the so-called theater of the absurd allows opening doors of understanding and aesthetic paths not associated with the playwright in Brazil.

Keywords: Dramaturgy; Performing Arts; Tennessee Williams; Metatheater; Theatre of Absurd.

A melhor peça de Tennessee Williams, segundo ele mesmo

Em várias entrevistas, entre 1970 e 1979, Tennessee Williams fez diversas declarações afetivas e elogiáveis a respeito da peça *The Two-Character Play* [A peça de dois personagens ou, ainda, Uma peça para dois] (Williams, 1997) e sua outra versão *Out Cry* [Berro] (Williams, 1973):

Minha melhor peça desde *Gata*...[*Cat in a Hot Tin Roof*, conhecida no Brasil por *Gata em telhado de zinco quente*, 1955]. Talvez até melhor. Mas tem que ser melhor. Tem que ser totalmente *invulnerável*. Os críticos não gostam de saber que estão errados. [...] Acho *Out Cry* a minha peça mais linda desde o *Bonde* [*A Streetcar Named Desire*, conhecida no Brasil por *Um bonde chamado Desejo*, 1947], nunca parei de trabalhar nela. [...] É um *cri de coeur* [choro do coração], mas todo trabalho criativo, toda a vida, em certo sentido, é um *cri de coeur*. Mas os críticos dirão que sou excessivamente pessoal e que tenho pena de mim mesmo. [...] *Out Cry* é uma peça importante, como eu disse. Esta manhã eu escrevi a melhor cena desde 1961, *baby*. [...] Acho que é a minha melhor peça desde o *Bonde chamado Desejo* (Devlin, 1986, p. 164, 239, 249, 255, destaques do autor, tradução nossa)¹

Nos trechos colhidos das entrevistas, reproduzidos acima, Williams declara sua admiração pela escrita de *The Two-Character*

¹ It's my best play since *Cat*. Maybe better. But it's got to be more than that. It's got to be totally *invulnerable*. The critics don't like to find out that they've been *wrong* [...] I think *Out Cry* is my most beautiful play since *Streetcar*, and I've never stopped working on it. [...] It is a *cri de Coeur*, but then all creative work, all life, in a sense, is a *cri de Coeur*. But the critics will say I am excessively personal and I pity myself. [...] *Out Cry* is a major play, as I've said. This morning I wrote the best fucking scene since 1961, *baby*. [...] I think it's my best play since *Streetcar Named Desire*.

Play e Out Cry revelando um apego à sua poesia, elogiando-a a ponto de dizer que é superior às suas mais famosas, *Cat in a Hot Tin Roof* e *A Streetcar Named Desire*, ambas ganhadoras do Pulitzer, sucessos na Broadway e em palcos de todo o mundo. Há uma clara demonstração, também, de dilação ao usar o termo francês *cri de coeur* [choro do coração], como um anúncio de que a obra tem um aspecto autobiográfico intrínseco.

Este tipo de manifestação espontânea, comum do dramaturgo, sempre corroborou a leitura hegemônica biográfica de sua obra (Falk, 1966), em especial, textos como estes aqui cotejados, que tratam da relação de dois irmãos, um rapaz e uma moça, que discutem a relação com os pais, consigo mesmos, com o teatro e a sociedade. O dramaturgo estaria figurando, portanto, sua situação no *mainstream* naquele momento, sua irmã Rose e a relação difícil com a mãe superprotetora e o pai homofóbico. Desta forma, contextualizações estéticas, também as sociais, políticas e históricas são omitidas, assumindo que sua dramaturgia sempre é o retrato fiel de sua vida privada ou distantes do expressionismo.

Os críticos jornalísticos viam em suas *late plays* [escritas entre 1962 e 1983] obras escatológicas, ultrajantes e deformadas por conta de sua vida desregrada, com alcoolismo e drogas. *The Two-Character Play* e *Out Cry*, escritas durante este período, foram consideradas peças que compunham essas categorias da fase renegada naquele momento histórico. Somam-se a isso os preconceitos sobre sua

declaração pública a respeito de sua homossexualidade em 1970, em rede nacional de televisão, e a figuração da irmã que sofrera lobotomia em 1943, tendo sido internada em um sanatório em 1937, onde permaneceu até sua morte em 1996.

Em suas memórias, o dramaturgo afirma que, mesmo a versão *Out Cry* não tendo feito sucesso na Broadway em 1973, ainda continuou com grande estima por esse texto (Williams, 2006). De acordo com a pesquisadora da Universidade do Missouri, Felicia Hardison Londré (2002), houve diversas críticas negativas na época sobre as encenações das duas versões, estando no circuito do *mainstream* ou não. Esses julgamentos faziam análises justificadas pela abordagem autobiográfica de Williams, insinuando que em cada versão o dramaturgo intensificou o retrato de sua turbulenta vida na década de 1960 e sua relação familiar.

Além disso, segundo seus críticos, a figura de Rose, para eles retratada no personagem Clara, era, da mesma forma, associada a um companheiro do dramaturgo de longa data, Frank Philip Merlo. Como conclusão, grande parte da imprensa da época harmonizou seu trabalho como uma espécie de [auto] psicanálise do autor, uma revelação dos fantasmas da mente de um *velho gay drogado*, portanto, uma catalogação de seus problemas psicológicos e com drogas na década de 1960.

Os principais críticos daquela época se posicionaram como defensores do drama tradicional quando tiveram contato com estas

peças (Kaplan, 2011), isto é, defenderam o realismo como única expressão comercial para o sucesso, a obra canônica de Williams e disporam-se contra seus experimentos com o teatro contemporâneo da época, o experimentalismo do *off* e *off-off-Broadway*. Esse teatro alternativo, para eles, não era comercial e palatável, de modo que estaria fadado ao insucesso e à incompreensão do público – portanto um modismo passageiro que precisava ser renegado. Naquele momento histórico, nenhum deles concebia a importância desse teatro e seu legado para a pós-modernidade.

Williams queria ir além da representação real da sociedade burguesa, portanto, o realismo e o naturalismo aqui não são termos pejorativos, mas explicitamente não aplicados a essas duas peças aqui cotejadas. Ao que parece, utilizar procedimentos antirrealistas revela uma necessidade de aplicar reflexões que podem aprofundar os sentidos miméticos, interpretando a sociedade, personificando o sistema capitalista e sua função estrutural na formação ideológica das subjetividades do país.

Sem saber analisar aquela estética, então inovadora, e sua importância social, política e histórica naquele momento contracultural, a declaração inesgotável desses críticos era de que a capacidade artística e a sanidade de Williams estavam comprometidas (Kaplan, 2011). Justificavam, afirmando que o dramaturgo tinha uma conduta considerada, à época, doentia e

degradante para o *American Way of Life*, estilo de vida americano definido como sadio, biológica e moralmente aceito.

Williams via em *The Two-Character Play* e *Out Cry* uma força e um ímpeto para buscar novas formas dramáticas, talvez seja esse um dos motivos de sua preferência a elas. A forma divergente da dramaturgia tradicional estadunidense dessas duas peças, e de todas desta sua fase, era, de fato, um choque para aqueles que esperavam do dramaturgo premiado inéditos atos de genialidade, como a confecção de uma nova *A Streetcar Named Desire*.

Com efeito, são narrativas que revelam uma conexão umbilical com sua vida privada, suas inquietações em relação à doença da irmã, em especial com o próprio teatro. Ele mesmo afirmava que queria expressar seu próprio eu e sua experiência de vida, que naquele momento estava mais livre para fazê-lo de uma forma não mais preocupada com os teatros convencional e comercial (Devlin, 1986).

Williams estava se referindo a uma libertação não só profissional, sobretudo financeira, pois na década de 1960 os direitos autorais de suas peças mais celebradas, *major plays* [aquelas escritas entre 1945 e 1961], tornaram-no um dos autores mais bem pagos nos Estados Unidos. Portanto, a liberdade artística que Williams conquistou na década de 1960, reforçada por sua libertação pessoal após 1970 ao se assumir, encontrou expressões contundentes nas

várias versões de *The Two-Character Play* e *Out Cry*, como em muitas outras obras escritas a partir de então.

Após essa aproximação biográfica, a análise a seguir é focada criticamente nas principais diferenças e semelhanças entre a versão de *The Two-Character Play* de 1976 e a de *Out Cry* de 1973, a fim de identificar as relações autobiográficas, constatar os recursos formais que a associam ao chamado teatro do absurdo e à obra metateatral de Pirandello, entre outras remissões, assim como outros possíveis aportes do teatro experimental dos anos contraculturais estadunidenses. Além disso, tem o objetivo premente de apresentar as duas peças, suas recepções, sinopses, contextos e as condições em que foram escritas. Aponta, também, as montagens brasileiras e suas conjunturas.

***The Two-Character Play*, suas versões, seus títulos**

Por acreditar ser uma de suas obras primas, Tennessee Williams lutou para que seu texto fosse encenado no circuito da Broadway. Naquele momento, acreditava que sua agente, Audrey Wood, discordava de sua opinião sobre a peça. Wood, por sua vez, apenas apontava que aquele seu trabalho tinha aproximação com o circuito *off* ou *off-off-Broadway*, o que ele encarou como uma minimização de um trabalho *tão pessoal*, estimado e caro para ele.

Este conflito, inclusive, foi um dos disparadores do rompimento de uma parceria de 30 anos já desgastada.

A primeira menção a essa obra está no *New York Times*, em 1966, quando o jornalista Sam Zolotow entrevista Williams, que a anuncia em um espetáculo com duas peças em um ato, *The Two-Character Play* com *I Can't Imagine Tomorrow* [Não consigo imaginar como será amanhã, 1966]. Isso se materializou na Broadway com o espetáculo *Slapstick Tragedy* [Tragédia pastelão], porém com *The Gnädiges Fräulein* [A mulher graciosa, 1966], em 1966. *The Two-Character Play* foi deixada para uma carreira solo. Na entrevista, o autor a descreve: "Trata-se de um irmão e uma irmã atuando em uma peça que se confunde com suas vidas. A ação vai e volta entre a realidade e a não realidade" (Zolotow, 1966, tradução nossa)². Essa premissa, de fato, permanece em todas as versões posteriores do texto.

I Can't Imagine Tomorrow (Williams, 1970, p. 133-152) é uma obra singular, com muitas similaridades com *The Two-Character Play*, pelo fato de serem dois personagens, um homem e uma mulher, ambos enclausurados, porém individualizados. A narrativa tem um ritmo cíclico, em que o início se confunde com o fim. Os personagens, ao mesmo tempo que parecem irmãos e amigos, são um casal de

² It concerns a brother and sister performing in a play that becomes confused with their lives. The action weaves back and forth between reality and non-reality.

idosos decrépitos que esperam a morte e não conseguem concretizar o amor. O embate dialógico é lancinante, com uma escrita muito parecida com *The Two-Character Play*, contendo silêncios, pausas e elipses. Uma provável dobradinha das duas peças poderia ser, portanto, cansativo para o público com uma prosódia arrastada e com tantas codificações difíceis de serem decifradas. A escolha de Williams pela outra peça para compor o espetáculo na Broadway foi acertada neste sentido.

The Two-Character Play foi encenada pela primeira vez em Londres, em 11 de dezembro de 1967, no *London's Hampstead Theatre Club* [Clube de Teatro Hampstead de Londres], com Peter Wyngarde e Mary Ure. Sua editora oficial, *New Directions*, publicou essa versão em 1969 em uma edição especial de apenas 350 exemplares, uma brochura com espiral, todas autografadas pelo autor, hoje um texto raro e quase impossível de se encontrar. A estreia nos Estados Unidos se deu em 8 de julho de 1971 no *Ivanhoe Theater* [Teatro Ivanhoé] em Chicago, com direção de George Keathley e com os atores Donald Madden e Eileen Herlie. Também esteve nos palcos da Filadélfia, Washington e Boston.

Na primeira versão, na qual Williams não se preocupou com o tamanho do texto e não tinha ideia da futura reação negativa da crítica jornalística e do pouco envolvimento do público por achá-la incompreensível, o que se tem é uma obra mais elaborada, segundo

William Prosser (2008), dividida em três partes: antes, durante e após o espetáculo, que é uma peça dentro da peça. Estes momentos eram avisados para o público, que conseguia entender de forma mais clara quando a representação começava, embora, em alguns momentos, os personagens deixavam de interpretar a peça dentro da peça e discutiam como irmãos. O autor ressalta, ainda, que ambos os protagonistas são mais neuróticos, o que leva à empatia do público. Ressalta que seu grande problema seria a chave da tragédia com a qual Williams configura o texto, deixando-o sem um clímax. Em vista disto, a catarse não é efetiva, pois a narrativa não leva o público ao terror e a purgar emoções. Muito pela metalinguagem que não conseguiu conquistar um público acostumado com a aprazível sintaxe do realismo.

Williams fez consideráveis mudanças após as muitas críticas negativas e a renomeou *Out Cry*. Foi assim que chegou na Broadway, com uma montagem luxuosa no *New York's Lyceum Theatre* [Teatro Liceu de Nova Iorque], com estreia em 1 de março de 1973, dirigida por Peter Glenville, com o prestigiado ator inglês Michael York e a atriz Cara Duff-MacCormick. Williams ficou insatisfeito com a escalação do elenco, queria a atriz francesa Genevieve Bujold neste papel, considerando seu recém sucesso e indicação ao Oscar pelo filme *Anne and the Thousand Days* [dirigido por Charles Jarrott, 1969, título brasileiro: *Ana dos mil dias*]. A encenação teve o posicionamento negativo dos jornais da época e encerrou sua

temporada após dez apresentações, um reconhecido fracasso para este circuito.

Out Cry foi publicada pela *New Directions* em 1973, texto aqui usado para esta análise, hoje uma edição rara e esgotada. Seguiu com apresentações, a despeito do esgotamento no *mainstream*, no *Thirteenth Street Repertory Company Off-Broadway* [Companhia Off-Broadway de Repertório da 13ª Rua], tendo outras montagens nos circuitos *off* e *off-off-Broadway* no final dos anos 1970 e até o início da década seguinte.

Mais uma vez, a peça sofreu uma revisão em 1976 e voltou a ser intitulada *The Two-Character Play*, publicada no volume V da série *The Theatre of Tennessee Williams*, em 1976, com segunda edição em 1991. Foi, também, publicada sozinha em 1979 e a sua sétima edição é a que foi utilizada para esse artigo (Williams, 1997). Esta versão foi apresentada no *Off-Broadway Quigh Theatre* [Teatro Quigh da Off-Broadway], em Nova Iorque, com estreia em 24 de agosto de 1976 e no *Callboard Theatre* [Teatro Callboard] de Los Angeles, com estreia em 22 de fevereiro de 1977. Este é considerado o texto definitivo para fins de análise crítica e historiografia, conforme informa Londré (2002, p. 95) e o Professor Thomas Keith, da Pace University, de Nova Iorque, um dos maiores pesquisadores do

dramaturgo hoje nos Estados Unidos, além de editor de suas obras na *New Directions*.³

The Two-Character Play é, portanto, uma das obras mais revisadas de Williams, com pelo menos seis versões citadas por William Prosser (2009, p. 77). O diretor comenta que considera essa peça uma das narrativas de Williams mais difíceis para ser decodificada em termos de metáforas, simbologias e poética, difícil de ser apreciada pelo público e pelos familiarizados com os textos canônicos do autor, bem como um espinhoso trabalho para ser transposto para o palco, muito por conta desta sua poética diferenciada e por ser focada na palavra e na fisicalidade.

Concordando com Prosser (2009, p. 78), na verdade todas as versões podem ser definitivas – cada uma carece de consideração e tratamento específicos. Para o diretor e pesquisador, *The Two-Character Play* e *Out Cry* são peças distintas e devem ser encaradas desta forma, pelo fato de terem diferentes abordagens formais, embora todas venham de um mesmo original. Para somar a essas três versões publicadas, há outra com muitas semelhanças àquela de *Out Cry* publicada em 1973 impressa pela editora *The Library of America* (Williams, 2000). A versão é, provavelmente, uma cópia daquela que foi apresentada na Broadway (Williams, 1973).

³ Informação obtida em reunião com o autor do artigo pela plataforma Zoom em outubro de 2020.

Londré (2002) informa que, nos Estados Unidos, *Out Cry* tem sido a versão mais encenada, duas vezes mais que a outra. Dentre os motivos, a pesquisadora aponta o fato de esse título ser mais comercial, além de ser a versão que foi para a Broadway. Essa questão comercial do título é importante de ser levantada, porque ele também é associado à leitura hegemônica de suas obras: tem um apelo psicológico muito mais claro, assim como a ideia biográfica de que Williams escreveu essa peça como uma terapia, registrando seus medos, angústias e sua relação com a sua irmã, usando a peça para dar um verdadeiro *grito*. Porém, a autora diz que, acima de tudo, esta versão é muito mais poética, porque não oferece explicação dos elementos metafóricos, tudo fica inconclusivo, o que faz uma ponte com obras de Beckett, Sartre, Pinter e Albee: um universo que se conecta com o chamado teatro do absurdo (Londré, 2002, p. 97). Esse detalhe, afirma a autora, é suficiente para diferenciá-la da outra versão porque leva a encenação para outros caminhos, podendo explorar a teatralidade de forma pronunciada, quebrando as convenções tradicionais. *The Two-Character Play*, segundo a pesquisadora, é uma peça que *pode* trazer a encenação para uma reprodução mais convencional. Para ela, há mais em *Out Cry* para estimular a cenografia a construir um reflexo de personagens altamente simbólicos, o que criaria um clima mais sombrio e grotesco.

Out Cry e The Two-Character Play Play no Brasil

Out Cry foi encenada pela primeira vez no Brasil pelo Grupo Armazém, no Teatro Zaqueu de Melo em Londrina-PR, em 1997. Teve tradução de Maurício de Arruda Mendonça, estrelando Patrícia Selonk e Narlo Rodrigues, com direção de Paulo de Moraes, que justificou a produção à jornalista Thelma Elorza, do jornal *Folha de Londrina* na época:

Este ano o Armazém completa 10 anos. Quando li a peça, no ano passado, achei que tinha muito a ver com a história do Armazém. [...] É um texto de metalinguagem. O teatro dentro do teatro, uma ideia que tem muito a ver com a nossa história, principalmente porque os irmãos/atores lembram coisas que aconteceram com eles na carreira teatral que também aconteceram com a gente no Armazém (Elorza, 1997).

Segundo o depoimento do diretor, o espetáculo foi uma celebração do aniversário do grupo com uma obra diretamente conectada com o teatro, com a própria história da trupe, que realizou turnê pelo interior do Paraná, Curitiba e ainda fez o eixo Rio-São Paulo naquele ano. A opção por *Out Cry* parece estar conectada com a leitura biográfica da obra de Williams, portanto, desde que é considerado um texto que pode ser vinculado com a vida privada dos atores e com as agruras e alegrias do fazer teatral. Entretanto, *Out Cry*, mesmo tendo sido apresentado no Palco Giratório do SESC do Rio de Janeiro em 1998, teve pouca repercussão e chegou a ser

esquecido quando da produção de seu minidocumentário sobre os quinze anos do grupo, pelo fato de não ter se tornado um espetáculo significativo ou de referência na história do Armazém, conforme Fernando Ferreira da Costa (2012, p. 23) informa em sua dissertação de mestrado.

A segunda montagem de *Out Cry* foi intitulada *Grito D'Alma*, com tradução de Francisco Carneiro da Cunha, direção de Diego Salles, com Glauce Guima e Marcelo Pio, em 2011, no Teatro Solar de Botafogo, no Rio de Janeiro (*Os Filhos...*, 2011). O texto traduzido deste espetáculo é uma rara publicação de uma *late play* na América Latina, tendo sido um projeto pessoal do tradutor com uma editora independente (Cunha, 2003). É a única tradução em língua portuguesa de uma *late play* publicada no Brasil. Há uma outra em Portugal, de 2015, feita por João Camões, publicada juntamente com mais outras duas *late plays*, textos usados em encenações naquele país (Williams, 2015, p. 171-227), a partir da versão de 1975. O texto recebeu o título de *Uma peça para dois actores*.

A última encenação de *Out Cry*, que se tem notícia no Brasil, foi realizada pelo Grupo Tapa em 2013 no Teatro Arena Eugênio Kusnet, com Rubens Caribé e Mariana Muniz, com direção de Eduardo Tolentino e tradução de Kadi Moreno. O espetáculo se chamou *Berro!* Naquele ano, o Grupo comemorava 30 anos e este espetáculo foi um dos vários apresentados no repertório para celebrar a data. A Fundação Nacional de Artes [FUNART] informa

erroneamente em seu portal que esta foi, no entanto, a primeira montagem desta peça no Brasil (FUNARTE, 2013).

Ao que tudo indica, a montagem carioca *Uma peça para dois* [2018] é a primeira e única encenação comercial de *The Two-Character Play* no Brasil. Com direção de Delson Antunes, teve a participação dos atores Carla Nagel, Vannessa Gerbelli e André Murta, com tradução deste. Esteve em cartaz no Rio de Janeiro no Teatro Maison de France.

Confinamento: o eu, a sociedade e o teatro

The Two-Character Play e *Out Cry* são peças antirrealistas, têm personagens com tessitura diferente dos mais famosos de Williams, que se deslocam entre atores-irmãos-atores. O enredo não é claro, tem pouco humor, tem uma remissão sulista pouco compreendida, em especial pelos brasileiros que não conhecem a cultura desta região estadunidense.

A ação se passa na cidade de New Bethesda [Nova Betesda], um lugar fictício, porém uma alusão bíblica que remete ao conservadorismo do Sul estadunidense. Bethesda em hebraico e aramaico tem o significado de vergonha e desgraça. Contraditoriamente, pode ser traduzido como o lugar da misericórdia. Um título, portanto, paradoxal e ambíguo. Desta forma, Williams figura a *nova desgraça misericordiosa*, dando um ar

apocalíptico ao texto – na verdade, uma alusão às novas diferenças que ousam tomar o espaço do velho, da tradição, tanto no que diz respeito às questões sociais naqueles anos contraculturais, mas, também, as estéticas teatrais. Nos Estados Unidos há, pelo menos, catorze cidades com o nome de Bethesda, a maioria em estados sulistas, fazendo alusão ao lugar do Novo Testamento onde Jesus teria feito um milagre junto a um poço situado na região homônima.

A ação principal de todas as versões é a mesma, apenas escrita de forma diferente (Prosser, 2009). Com uma arriscada descrição de seu *plot*, visto ser um trabalho, como dito, antirrealista, cíclico e com alusões difíceis de serem resumidas, apresenta-se uma interpretação do enredo, e não uma descrição, com o risco de as afirmações serem muito literais e, assim, diluir as metáforas e simbologias da poética tennesiana.

Felice e Clare são irmãos e também atores. Estão em um teatro para representar uma peça. Percebem que o elenco e a equipe não apareceram, quando recebem um telegrama de sua companhia teatral dizendo que todos os abandonaram, acusando-os de insanidade. Sabendo que o público está para chegar, Felice pressiona Clare para apresentarem, então, outra peça, uma dramaturgia de Felice, em que já haviam atuado algum tempo antes, em que desempenhariam o papel de dois irmãos com seus mesmos nomes. Embora Clare tente escapar desta ideia do irmão, ela não consegue. Ela não se lembra das falas e, juntos, decidem que ao longo da peça,

o improviso ajudará a lembrá-la. Ela também tem dificuldade de recordar o final. Assim, o que se tem é uma peça dentro de uma peça, na qual os atores precisam interpretar dois irmãos que são crianças ou adultos interpretando crianças. Esses personagens infantis estão com medo de sair de casa, pois o pai matou a mãe e se suicidou. A única maneira de continuarem a viver é saindo dali e buscando provisões. Eles têm a ideia de convencer o Sr. Grossman, dono da mercearia, personagem apenas citado na peça, de que a *Acme Insurance Company* [Companhia de Seguros Acme] vai enviar um cheque para pagar a conta deles. Porém, a companhia de seguros se recusou a dar a indenização ao casal de irmãos porque a morte paterna foi suicídio e não acidental, o que levaria as *crianças* a mentirem para sobreviver. Também, devem lidar com o medo do confinamento, embora a palavra não seja dita por eles em nenhuma ação. Ao tentarem sair, não conseguem. Eles, então, pensam na possibilidade de usar a arma do pai, dizendo que possuem balas reais para acabar com suas vidas. A peça termina antes que a arma seja usada e o público deixa o teatro sem o clímax dramático. Mais uma vez os atores se veem sozinhos, trancados no teatro e não sabem o que fazer para sair. Felice sugere que façam o espetáculo novamente para si mesmos, que se chama *Uma peça para dois* [*The Two-Character Play*]. Eles confiam na imaginação para criar um ambiente ensolarado e iluminado no teatro frio e escuro. Felice adianta a peça para o seu final, para a cena da arma. Contudo, não há um desfecho,

a impressão é que tudo pode voltar a acontecer, sabendo que o público voltará e eles continuarão trancados ali.

Este resumo não consegue reproduzir as ambiguidades e simbologias que Williams utiliza na peça. Tudo que parece acontecer, pode ser um pesadelo ou a própria imaginação dos personagens ou tudo pode não ser verdade. Assim, Williams apresenta uma obra com possibilidades, com muitas questões não respondidas, nada resolvido, nenhuma justificativa. É uma dúvida atrás da outra, situações incertas que levam os personagens a viverem uma situação antirrealista que tangencia o chamado teatro do absurdo, uma vez que extrapolam a dimensão dogmática da mimese e da poética em que, tradicionalmente, a obra de Williams acabou sendo enquadrada, de realismo psicológico.

Com isso, o público tem a dificuldade de discernimento sobre o que é real na peça. Uma verdade *incerta* — exposta a cada momento, além da consequente situação dramática criada entre os personagens — é uma metáfora da sociedade estadunidense. Uma realidade precária que não permite a distinção entre sanidade e lucidez, uma realidade impossível de ser apreendida naquele momento histórico, desacostumado com esse tipo de reflexão: “Clare: Felice, olhe pela janela! Há um girassol gigante lá fora que é tão alto quanto a casa!” (Williams, 1997, p. 62, tradução nossa).⁴

⁴ Clare: Felice, look out of the window! There’s a giant sunflower out there that’s grown as tall as the house!

Diferenças e semelhanças, remissões e conexões

The Two-Character Play está focada na fisicalidade, embora a palavra leve ao cerne das questões mais importantes da matéria trabalhada por Williams. A diferença a ser notada entre a peça apresentada e a vida real dos irmãos está na interpretação de crianças e na mudança para adulto quando estão se relacionando como atores que fazem uma peça.

Trata-se de um trabalho no qual Williams deixou claro que não escrevia mais as extensas rubricas literárias e personagens verticalizados com poesia e mimetismo. O grande trunfo da obra está em ser muito mais ligada à atuação do que à cenografia, música e figurino, elementos que sempre foram a mola propulsora para a leitura de suas obras como realistas. Todos os aspectos que compõem a visualidade são simples, de maneira que o complemento maior está nos atores, os quais estão desprovidos de qualquer elemento externo, a força de todo o texto está nas ações físicas. “Uma tiara, com várias pedras faltando, balança em seus dedos. Ela dá uma leve risada assustada quando percebe, encolhe os ombros e coloca-a torta em seus cabelos loiros um tanto desganhados e com listras. Ela começa a se mover para frente, então respira fundo e recua

ruidosamente” (Williams, 1997, p. 5, grifos do autor, tradução nossa).⁵ Williams usa a fisicalidade para figurar o que a palavra não consegue, tangenciando expedientes artaudianos, sua comunicação vai além do diálogo.

Nesta versão, Clare é uma personagem com mais qualidades infantis, portanto, ela tem uma jovialidade, uma pureza que leva os diálogos a envolver o leitor/público, mesmo que as ações sejam abertas e inconclusivas. Isso possibilita uma intercambialidade entre os irmãos, eles se revezavam na criação de conflitos. A personagem feminina funciona como uma chave para disparar discordâncias constantes, tal como uma garota teimosa que implica com o irmão.

Felice [em sobreposição⁶]: Pare! Eu não aguento mais a sua

Clare [em sobreposição]: Verdade!

Felice [em sobreposição]: Doente, doente - aberrações! [Há uma pausa]

Clare [como uma criança]: Quando vamos pra casa?

Felice: - Clare, nossa casa é um teatro em qualquer lugar que tenha um (Williams, 1997, p. 8, tradução nossa).⁷

⁵ A tiara, several stones missing, dangles from her fingers. She gives a slight startled laugh when she notices it, shrugs, and sets it crookedly on her somewhat disheveled and streaked blonde head. She starts to move forward, then gasps and loudly draws back.

⁶ Embora o uso do itálico se restrinja a títulos de livros, filmes, espetáculos e palavras estrangeiras, no caso do texto teatral as rubricas também são destacadas em itálico, o que será mantido nesse artigo.

⁷ Clare [*overlapping*]: Truth!

Felice [*overlapping*]: Sick, sick - aberrations! [*There is a pause*]

Clare [*like a child*]: When are we going home?

Felice: - Clare, our home is a theatre anywhere that there is one.

Em *Out Cry*, por sua vez, as diferenças entre os personagens são mais delicadas e menos evidentes, eles são muito parecidos, por isso os conflitos parecem mais internos. Felice não parece dominar a situação e se deixa influenciar pelas infantilidades de Clare, como na outra versão. Ele é mais objetivo, todavia, os comportamentos dos personagens nesta versão são complementares, não há grandes ameaças dialógicas ou nas ações, a não ser na cena da arma em que ele aponta para ela.

Clare: Devemos confiar nas coisas-

Felice: Continuando como eles-

Clare: Continuaram?

Felice: Sim, como eles continuaram, por tanto tempo que parecem-

Clare: Confiáveis para nós.

Felice: Permanentemente confiável, sim, mas ficamos-

Clare: Chocados quando a-

Felice: A luz não se acendeu (Williams, 1973, p. 29-30, tradução nossa).⁸

Em *The Two-Character Play*, no entanto, Clare tem a função, além das dissenções dramáticas, de deixar claro que Felice é o

⁸ Clare: We must trust in things-

Felice: Continuing as they've-

Clare: Continued?

Felice: Yes, as they've continued, for such a long time that they seem-

Clare: Dependable to us.

Felice: Permanently dependable, yes, but we were-

Clare: Shocked when the-

Felice: Light refused to turn on.

dramaturgo e, assim, tem um certo poder de decisão sobre o destino do teatro/peça. Ele é um artista em processo de criação em conflito com o a realidade, lembrado pela irmã a toda hora a respeito do dinheiro para irem à mercearia comprar mantimentos para sobreviver. “Clare: [...] Felice, é possível que *A peça para dois* não tenha um final?” (Williams, 1997, p. 53, tradução nossa).⁹ Ela é, assim, a ponte da permanência da vida para o casal de irmãos e a peça é exatamente a metáfora da vida dos artistas que não conseguem sobreviver no *mainstream*. “Clare: O pagamento das contas está muito atrasado. [...] Agora ligue para o Fox. Veja se ele tem dinheiro suficiente para nos tirar deste lugar. [...] O pagamento da apólice de seguro foi cancelado na-” (Williams, 1997, p. 34, 52, 36, tradução nossa).¹⁰ Uma confissão de que os artistas não têm liberdade e são dependentes dos agentes e dos negócios. A arte parece estar, assim, abafada pelo dinheiro e pelo sistema, que a impede de ser realizada e semeada na sociedade. Williams revela o teatro como um empreendimento capitalista e longe da expressão artística.

Em *Out Cry*, os diálogos não deixam manifesto até onde os irmãos conseguem chegar em suas discussões. A outra versão é mais clara neste sentido, tornando-se menos densa, menos sombria, além

⁹ Clare: [...] Felice, is it possible that *The Two-Character Play* doesn't have an ending?

¹⁰ Clare: [...] Payment for costlies has been long - overdue. [...] Now call Fox. See if there's money enough to get us out of this place. [...] The payment of the insurance policy is forfeited in the-

de um pouco mais palatável no sentido de diferenciar os personagens, o objetivo de suas falas, bem como entender sua presença na peça. Para isso, os finais das peças são expostos para comparação. Seguem o de *Out Cry* e o de *The Two-Character Play*, respectivamente:

Clare: Fique de olho nele um minuto, é um espetáculo para se ver. [Ela vai até o sofá: levanta o travesseiro sob o qual o revólver está escondido: suspira e joga o travesseiro para trás: olha para Felice.]

Felice: Depressa, não vai aguentar! [Ela vai até ele e toca sua mão.]

Clare: - Magia é um hábito. [Eles olham lentamente para as projeções do girassol.]

Felice: - A magia é o hábito da nossa existência... [As luzes se apagam e eles aceitam seu desbotamento, como uma morte, de alguma forma em transe.]

Cortina (Williams, 1973, p. 83-84, tradução nossa).¹¹

Clare: Fique de olho aí um minuto, é um espetáculo para se ver! [Ela rapidamente pega o revólver debaixo da almofada do sofá e o aponta resolutamente para Felice, segurando o revólver com o braço esticado. Há uma pausa.]

Felice [asperamente]: Faça enquanto ainda pode!

Clare [gritando]: Não dá! [Ela se vira convulsivamente para longe dele, deixando cair o revólver como se tivesse queimado sua mão. Quando ele cai no chão, Felice se afasta da janela, seu movimento tão convulsivo quanto o

¹¹ Clare: Keep your eyes on it a minute, it's a sight to be seen. [*She crosses to the sofa: lifts the pillow beneath which the revolver is concealed: gasps and drops the pillow back: looks toward Felice.*]

Felice: Hurry, it won't hold! [*She crosses to him and touches his hand.*]

Clare: - Magic is a habit. [*They look slowly up at the sunflower projections.*]

Felice: - Magic is the habit of our existence...

[*The lights fade, and they accept its fading, as a death, somehow transcended.*]

dela. Suas figuras estão agora quase totalmente perdidas na escuridão, mas a luz atinge seus rostos.] Você pode? [Ele dá alguns passos em direção ao revólver, então o pega e lentamente, com esforço aponta para Clara. Felice se esforça ao máximo para puxar o gatilho: ele não consegue. Lentamente, ele abaixa o braço e deixa cair o revólver no chão. Há uma pausa. Felice levanta os olhos para ver a luz se desvanecer do rosto de sua irmã assim como se desvanece do dele: nos rostos de ambos está uma terna confissão de derrota. Eles estendem as mãos um para o outro, e a luz dura um momento em suas mãos erguendo-se um para o outro. Conforme eles se abraçam lentamente, há escuridão total na qual:]

A cortina cai (Williams, 1997, p. 62-63, tradução nossa).¹²

Em *Out Cry* a arma é apontada por Felice, que desiste. Na outra versão, ambos pegam-na para apontar ao outro. Porém, é incontestável que na primeira há um clima mais denso, de insegurança sobre a estabilidade emocional e a relação dos irmãos. Um clima de mistério permanece e o medo da morte desperta o público. Na segunda, o abraço dos irmãos restitui a segurança sobre

¹² Clare: Keep your eyes on it a minute, it's a sight to be seen! [*She quickly retrieves the revolver from beneath the sofa cushion, and resolutely aims it at Felice, holding the revolver at arm's length. There is a pause.*]

Felice [*harshly*]: Do it while you still can!

Clare [*crying out*]: I can't! [*She turns convulsively away from him, dropping the revolver as if it had scorched her hand. As it crashes to the floor, Felice turns from the window, his motion as convulsive as hers. Their figures are now almost entirely lost in dark but light touches their faces.*] Can you? [*He moves a few steps toward the revolver, then picks it up and slowly, with effort points it at Clara. Felice tries very hard to pull the trigger: he cannot. Slowly he lowers his arm, and drops the revolver to the floor. There is a pause. Felice raises his eyes to watch the light fade from the face of his sister as it is fading from his: in both their faces is a tender admission of defeat. They reach out their hands to one another, and the light lingers a moment on their hands lifting toward each other. As they slowly embrace, there is total dark in which:*]

The curtain falls.

as emoções e sobre o elo entre eles, fortalecendo a ideia de restauração da paz. O final é um espelho de toda a peça, de como ela é desenvolvida em termos estéticos e de conteúdo.

As principais semelhanças das obras estão, sobretudo, na maneira que remete a outras, com referências a formas que aportavam no teatro naquele momento nas terras estadunidenses por meio do circuito *off-off-Broadway*. Um teatro alternativo, pouco compreendido em sua época, mais político, aberto, abarcando rupturas com as estéticas tradicionais e abrindo as possibilidades poéticas do chamado teatro do absurdo (Dorff, 1995).

A metalinguagem é um recurso utilizado por Williams de forma vigorosa. A peça dentro da peça, assim, constrói um discurso crítico com personagens expondo consciência dramática, questionamento acerca das fronteiras entre o real e a representação do real (Abel, 1968). A ruptura da ilusão do teatro, ao se desconstruir a quarta parede, está presente nas duas peças. Desta forma, Williams coloca em cena os bastidores da criação, apagando as fronteiras entre público e plateia, lembrando a todo momento que os personagens são autômatos e não pessoas reais.

O metateatro é um dos expedientes do teatro moderno que faz com que os signos teatrais – cenário, personagens, palavra, gestos, som – sejam trabalhados para o público entrar e sair de um ambiente ilusório (Abel, 1968). Ao lançar mão desta poética, Williams

questiona a dramaturgia e o teatro comerciais de seu país, estrangulando os estereótipos tradicionais com que seu trabalho já tinha sido associado, sobretudo o realismo. Williams, portanto, apresenta na própria forma de suas peças um exame crítico da formalização estética da dramaturgia tradicional e das técnicas de representação.

Felicia Hardson Londré (1981) e Lionel Abel (1968) indicam os vários dramaturgos que desembarcaram nos Estados Unidos figurando a habilidade humana de trafegar entre os vários níveis da realidade e da ilusão naquele momento histórico: Jean Genet (1970; 1994), em *O balcão* [*Le balcon*, 1966] e *The Blacks: A Clown Show* [Os negros: um show de palhaços, 1960]; Jean Anouilh (1990), em *The Rehearsal* [O ensaio, 1950], Peter Weiss (1977) em *Marat/Sade*, todos se expressando em termos de vida versus teatro. Entretanto, Williams sempre usou os dispositivos teatrais para transcender o realismo, o que se expressa, em especial, nestas duas obras aqui cotejadas: a imaginação e a arte versus a individualidade e o papel social.

No entanto, é a Luigi Pirandello o dramaturgo que Williams faz remissão nestes dois trabalhos. Seu grupo de peças em que trabalha o teatro no teatro é uma forma de assistir à sociedade, que se transforma em palco cênico, e Williams consegue, então, adaptar-se a esta técnica, criando o cenário de um palco desorganizado em uma sala de uma casa de família. Assim, o público não é mais passivo,

pois a vida se reflete na vida representada pelos atores da peça dentro da peça. As obras que podem ser remissões são as que compõem a trilogia metateatral: *Seis personagens à procura de um autor* [*Sei personaggi in cerca d'autore* 1921], *Ciascuno a suo modo* [*Cada um a seu modo*, 1924] e *Questa sera si recita a soggetto* [*Esta noite se improvisa*, 1929] (Pirandello, 2002; 2018; 2020).

Em todas elas, os personagens interagem com os atores, criando conflitos surrealistas: entra em evidência uma estrutura metalinguística e questões relativas ao teatro, tal como a relação de cocriação e dependência entre escritores, atores, diretores e plateia. São peças em que Pirandello alterna duas realidades em diálogo, que tratam criticamente da sociedade italiana da época e, ainda, de questões relativas ao teatro moderno e do limiar entre ilusão e realidade. Os atores se rebelam no palco, questionando a autoridade do diretor/texto, sentindo-se incapazes de serem meros fantoches ou, ainda surrealista: os personagens se rebelam contra os atores e os diretores.

Este caráter pirandelliano leva a obra de Williams a enveredar-se por uma escotilha que escapa do realismo, levando essas peças a uma leitura alternativa. Porém, não foi o que ocorreu em sua época. Obras como essas, que vão contra as contingências miméticas e podem ser consideradas antirrealistas, não poderiam ser levadas ao palco com a leitura naturalista. Aquela na qual o diretor acredita em cada uma das ações, não deixando que o público

entenda que são apenas pistas e possibilidades, não verdades absolutas. Houve, portanto, uma interpretação literal definitiva e, portanto, que deslizou da poética de Williams.

Além do dramaturgo italiano, Williams faz uma remissão bastante clara a Samuel Beckett, em especial às peças: *Esperando Godot* [*En Attendant Godot*, 1948], *Fim de partida* [*Fin de Partie*, 1959] e *Happy Days* [*Dias felizes*, 1960] (Beckett, 2017; 2002; 1989).

Essas obras foram enquadradas por Martin Esslin (2018) como teatro do absurdo. Peças, portanto, que fogem às convenções formais da dramaturgia de maneira inusitada, nas quais todos buscavam explicação de seu significado secreto, uma forma de *decodificá-la* para a realidade cotidiana, com um resultado sempre frustrante. Este chamado teatro do absurdo é um teatro de perguntas, que aponta reflexões. Não propõe teses, respostas, nada pronto. Em sua obra, Beckett choca a realidade com os sentidos da espera e da impotência, tal como uma experimentação da ação do tempo onde nunca acontece nada de real. “A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, e conseqüentemente nula e oca. Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso é que constitui a terrível estabilidade do mundo” (Esslin, 2018, p. 49).

É exatamente essa [im]permanência que está estampada no universo de Felice e Clare, que não conseguem dar solução aos seus

conflitos, parecendo um caso invariável, constante e sem fim. Daí é que se têm as peças cíclicas: quando acabam, deixam a sensação de que tudo pode começar novamente, que o início se encaixa com o fim, que os conflitos continuam, já que eles não foram resolvidos, ou mesmo, até entendidos, de fato. Os personagens, portanto, não saem do lugar, perante si mesmos e perante o outro. Isso é observado tanto em *The Two-Character Play* e *Out Cry* de forma bastante clara – sua principal semelhança formal.

O uso dessas técnicas do chamado teatro do absurdo por Williams, no entanto, não sinaliza um afastamento radical da forma ou do conteúdo de seu trabalho anterior, mas representa uma consequência orgânica de temas existencialistas e preocupações fundamentais da sua visão dramática: temas como a dificuldade de comunicação humana; o conflito entre impressões subjetivas e realidade objetiva; e o absurdo inerente a um universo marcado pelo silêncio metafísico e pela condição existencial do eu fragmentado ou dividido condenado ao confinamento solitário [...] (Thompson, 2015, p. 185, tradução nossa).¹³

Desta forma, é possível dizer que, ao tangenciar aspectos que lembram o chamado teatro do absurdo, Williams constrói um existencialismo metafísico capaz de trazer à tona reflexões acerca do artista na sociedade de sua época em transição, contraposto com a

¹³ Williams's use of these absurdist techniques, however, does not so much signal a radical departure from either the form or content of his earlier work as it represents an organic outgrowth of existentialist themes and concerns fundamental to his dramatic vision: such themes as the difficulty of human communication; the conflict between subjective impressions and objective reality; and the inherent absurdity of a universe marked by metaphysical silence and the existential condition of the fragmented or divided self condemned to solitary confinement [...].

tradição e as imposições comerciais. O capitalismo, portanto, funciona como uma grande barreira para impedir a realização pessoal, a vivência da subjetividade e a concretização do teatro na sociedade. Ele impõe apenas as regras para dismantelar a arte, tornando-a um mero entretenimento, em que o espectador não precisa pensar, refletir.

Além disso, observam-se repetições, pausas, silêncios, sentenças curtas ou completadas pelo outro personagem e elipses que mudam a prosódia e levam o texto a um nível linguístico diferente da lírica associada às obras de Anton Tchekhov, como Williams era conhecido por suas *major plays*, tal como em *A Streetcar Named Desire* — discursos prosódicos fluidos, poéticos, que lembram o realismo, com diálogos retóricos e disparadores de contradições conflituosas. Ou até mesmo verborrágicos, como em *Summer and Smoke* [O verão e a fumaça, 1948] ou *Period of Adjustment* [Período de ajustamento, 1960]. A nova prosódia dessas obras experimentais de Williams deixa o texto menos palatável, porém sem perder a poética: “Felice: Claro que eu te odeio, se eu amo você, e acho que amo. [Ele se move um pouco para baixo: sua próxima frase deve ser subestimada.] – ‘Um jardim fechado é a minha irmã...’ [Há uma pausa.]

Eu acho que o medo é limitado, não é, Clare? (Williams, 1997, p, 56, grifos do autor, tradução nossa).¹⁴

Com as *late plays*, sua obra começou a ter uma amplidão nos sentidos da comunicação, além das metáforas e remissões, levando a sintaxe e semântica nunca observadas nas peças anteriores. A reação dos críticos foi imediata, não aceitando as novas propostas estilísticas, ao mesmo tempo que negavam o teatro alternativo do *off-off-Broadway*.

A citação bíblica de Cântico dos Cânticos¹⁵ expõe a ligação entre os irmãos que vai muito além do companheirismo de cena e do laço consanguíneo, há uma sugestão de conexão metafísica, que estabelece entre eles os laços arcaicos com o conservadorismo teocrata sulista dos Estados Unidos. Com essa citação, Williams faz uma ponte com a outra expressão da Bíblia, o nome da cidade, New Bethesda, uma vez que coloca Clare [clara ou iluminada, em francês] com uma associação forte com a pureza da água santa que cura o aleijado. Como se Clare fosse a única força para Felice continuar num espaço onde o capitalismo é o ditador. A pesquisadora Judith J.

¹⁴ Felice: Of course I do, if I love you, and I think that I do. [*He moves a little downstage: his next line should be underplayed.*] - 'A garden enclosed is my sister...' [*There is a pause.*] I think fear is limited, don't you, Clare?

¹⁵ Minha noiva, meu amor, você é como um jardim cercado e fechado; é uma fonte particular. Nesse jardim as plantas crescem bem. Crescem como um pomar de romãs e dão as melhores frutas. Nele existe hena e nardo; existe nardo e açafraão, canela e jasmim-azul e todas as espécies de incenso. Há também mirra e aloés e outras plantas perfumosas. Você é a fonte do meu jardim, a corrente de água doce, o ribeirão que corre dos montes Líbanos (Cântico dos Cânticos 4, 12-15). In: Bible. Disponível em: <<https://www.bible.com/pt/bible/211/SNG.4.12-15.NTLH>>. Acesso: 1 jun. 2021.

Thompson (2015, p.188) afirma que o comentário bíblico pode revelar uma relação até incestuosa entre os irmãos, fazendo uma leitura erotizada da relação entre eles. Afirma, ainda, que existe uma androginia na personalidade individual de cada um deles, o que se concretiza no abraço final na versão *The Two-Character Play*. De fato, os personagens parecem não ter sexo, neste sentido eles são muito parecidos, devido à falta de expressividade da identidade sexual tradicional ou imposta pela divisão sexual do trabalho.

The Two-Character Play e *Out Cry* parecem, ainda, fazer uma intrigante remissão a um filme de Ingmar Bergman, *Riten* [O rito, 1969] (Bergman, 2021), lançado originalmente para TV e depois adaptado para o formato cinematográfico. O filme se desenvolve diante das discussões de uma trupe de artistas que tem que defender, perante um juiz, que sua peça não é obscena. Cada cena do filme corresponde a um descortinar íntimo para os artistas, nas relações consigo mesmos ou intersubjetivas, o que leva a uma identificação com Felice e Clare. No filme, a cobrança moral feita pelo Estado à trupe revela os preconceitos em relação aos artistas, considerados historicamente com caracteres duvidosos, maleáveis e não muito fáceis de entender e aceitar. O filme é sombrio, visceral e claustrofóbico, tal como as peças cotejadas, e Bergman faz uma obtusa reflexão sobre o papel do artista na sociedade, assim como Williams.

A prática de Williams em fazer remissões a filmes advém do início de sua carreira, na década de 1930, quando frequentava assiduamente os cinemas. Em 1943 trabalhou como roteirista para a MGM, em Hollywood, mesmo que por apenas seis meses, pois os estúdios não gostaram de sua poética, metafórica e simbolista. Williams não tinha o traquejo comercial para criar uma obra com uma semântica que atingisse o gosto popular no início de sua carreira, como os filmes comerciais que a Metro exigia.

Não há pistas históricas, cartas ou relatos em seu diário de que ele possa ter feito uma remissão ao filme de Bergman. O que se apresenta é apenas uma analogia para que se entenda a proficuidade artística do texto e suas dimensões metafóricas e reflexivas. Comparativamente, Tennessee Williams estava em consonância com as discussões políticas contemporâneas sobre o teatro e a sociedade e que se estenderam até o início da década de 1980.

Considerações finais

The Two-Character Play e *Out Cry* são construídas sobre a natureza da arte e do impulso criativo do artista. Com elas, Tennessee Williams mostra que via a dramaturgia submersa em um mar de exigências comerciais, de forma e conteúdo, figurando dois atores com impossibilidades de realizarem suas subjetividades e sem forças

para reagirem, para saírem do círculo vicioso real da peça comercial-sucesso.

Há nessas obras uma coerência com o momento socio-histórico que vivia: a efervescência do teatro alternativo e a luta dos críticos jornalísticos em ir contra a contracultura e o *off-off-Broadway*, nos modos de viver alternativos que surgia, nas eflorescências artísticas que todo aquele meio trouxe e nas manifestações sociopolíticas.

As estéticas mais importantes da forma dramatúrgica que Williams utilizou são notadamente o metateatro e expedientes que remetem ao teatro do absurdo, aqui extrapolado para uma interpretação existencialista metafísica. Essas poéticas dão conta de questionar o teatro comercial de seu país, sobretudo a dramaturgia realista e as representações cênicas. Sendo assim, o dramaturgo se conecta sobretudo com obras de Pirandello e Beckett, apresentando obras de um experimentalismo pouco observado em um autor do *mainstream* estadunidense naquele momento histórico.

A figuração do teatro e da vida real, uma dentro da outra, nas duas obras é, portanto, uma invenção fictícia sobrepondo o real, artificial sobrepondo o natural, para fugir da dura realidade da sociedade capitalista. “Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e o seu cenário, constitui verdadeiramente o sentimento do absurdo” (Camus, 2010, p. 17).

O metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da consciência humana.
[...] O metateatro glorifica a falta de vontade da imaginação para considerar qualquer imagem do mundo como final.
[...] O metateatro torna a existência humana mais semelhante ao sonho por nos mostrar que o destino pode ser superado.
[...] O metateatro pressupõe que não existe mundo senão aquele criado pela luta humana, pela imaginação humana.
[...] Para o metateatro, a ordem é alguma coisa que está sempre a ser improvisada pelos homens.
[...] A tragédia, do ponto de vista do metateatro, é o nosso sonho do real. O metateatro, do ponto de vista da tragédia, é tão real quanto o são os nossos sonhos.
[...] O metateatro faz-nos esquecer a oposição entre otimismo e o pessimismo, por fazer-nos cismar (Abel, 1968, p. 149-150).

As remissões a esses dois dramaturgos europeus são essenciais para se entender as duas peças cotejadas, seu conteúdo niilista das obras e a profunda identificação social e existencialista. O entendimento dessas relações pode levar a diversas poéticas para a transposição dos textos ao palco e vislumbrar interpretações mais contemporâneas e proficientes da obra de Williams.

Ao perceber que uma obra de Williams não tem uma conexão umbilical com os autores literários e dramáticos tradicionais definidos pela hegemonia, como Tchekhov, Hart Crane, Rimbaud, Lorca, Emily Dickinson, Eugene O'Neill, D. H. Lawrence ou Shakespeare, abre-se uma possibilidade singular para compreender o dramaturgo com uma visão renovada, para ler seu trabalho por intermédio das conjunturas estética, cultural, social, política e história

que, quase sempre, são negligenciadas quando da análise/montagem de suas peças.

Encenações destas obras carecem de uma compreensão dessas conjunturas, direcionando para uma composição cênica que privilegie as formas que Williams utilizou na dramaturgia de cada uma delas, para que o antirrealismo seja a tônica principal, assim como as camadas lúdicas, metáforas e contextos culturais.

Sendo assim, não se pode deixar de lembrar que a dramaturgia brasileira também faz incursão metateatral, com reflexões pertinentes sobre a vida do artista e sua relação com o Estado, a sociedade, a cultura, perante as relações sociais e intersubjetivas. Peças como *O mambembe* [1890] de Arthur Azevedo, *Um grito parado no ar* [1960] de Gianfrancesco Guarnieri, *Pano de boca* [1977] de Fauzi Arap e *Geração Trianon* [1987] de Anamaria Nunes são obras importantes que possivelmente tenham paralelismos com essas obras de Tennessee Williams, por também tratarem de personagens atores e de metateatro. São dramaturgias que se comunicam, embora não se espelhem uma na outra, mesmo porque seus contextos históricos e sociais são profundamente diferentes.

The Two-Character Play e *Out Cry* fomentam um deslocamento formal da leitura hegemônica das obras de Williams, de biografismo, psicologização e realismo. Por isso, reconhecem-se como obras com propensão ao lirismo, ao simbolismo, à

confiabilidade nas ações físicas e no texto com uma prosódia que privilegia a metalinguagem.

REFERÊNCIAS

ABEL, Leonel. **Metateatro** – Uma nova visão da forma dramaturgica. Rio de Janeiro: Zonar, 1968. 190 p.

ANOUILH, Jean. **Five Plays**: Antigone, Eurydice, The Ermine, The Rehearsal, Romeo and Jeannette. Strass Farrar; Giroux Farrar (Trad.). New York: Hill and Wang, 1990. 340 p.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Fábio de Souza Andrade (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 192 p.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Fábio de Souza Andrade (Trad.). São Paulo: Cosac Naif, 2002b. 174 p.

BECKETT, Samuel. **Happy Days**. New York: Grove Atlantic Press, 1989. 64 p.

BERGMAN, Ingmar. *Riten*. Youtube, s/d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UU5Q59-hjV0>>. Acesso: 30 mai. 2021.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo** – Um ensaio sobre o absurdo. Ari Roitman; Paulina Watch (Trad.). Lisboa: Livros do Brasil, 2010. 163 p.

COSTA, Fernando da. **O processo de criação Inveja dos anjos do Armazém Companhia de Teatro**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. 111p. Disponível em: <<https://www.repositório-bc.unirio.br>>. Acesso: 25 mai. 2021.

DEVLIN, Albert J. **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson: University Press of Mississippi, 1986. 369 p.

DORFF, Linda. **Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983**. Thesis (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997. 401 p.

ELORZA, Thelma. O exercício de metalinguagem. In: **Folha de Londrina**, 17 fev. 1997. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/o-exercicio-de-metalinguagem-9977.html>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

FALK, S. L. **Tennessee Williams**. Maria T. P. Moraes (Trad.). Rio de Janeiro: Lidador, 1966. 187 p.

FUNARTE. Berro, novo espetáculo do Grupo Tapa, chega ao Arena (SP). In: **FUNARTE – Portal das Artes**, 02 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

GENET, Jean. **O balcão**. Jacqueline Castro; Martim Gonçalves (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 160 p.

GENET, Jean. **The Blacks: A Clown Show**. Bernard Fletchman (Trad.). New York: Grove Atlantic Press, 1994. 98 p.

LONDRÉ, Felicia Hardison. **Tennessee Williams**. New York: Frederick Ungar Publishing, 1981. 213 p.

LONDRÉ, Felicia Hardison. The Two-Character Out Cry and Break Out. In: KOLIN, Philip C. (Ed.). **The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams**. New York: Peter Lang Publishing, 2002. p. 93-106.

PIRANDELLO, Luigi. **Ciascuno a suo modo**. Edizioni Scrivere, 2018. 98p. (e-Book).

PIRANDELLO, Luigi. **Esta noite se improvisa**. Sérgio N. Melo (Trad.). São Paulo: Tordesilhas, 2020. 169 p.

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal/Seis personagens à procura de um autor.** Fernando Correa Fonseca (Trad.). São Paulo: Nova Cultural, 2002. 366 p.

PROSSER, William. **The Late Plays of Tennessee Williams.** Lanham: Scarecrow, 2009. 285 p.

WEISS, Peter. **Marat/Sade.** São Paulo: Abril Cultural, 1977. 134 p.

WILLIAMS, Tennessee. **Dragon Country.** New York: New Directions, 1970. 278 p.

WILLIAMS, Tennessee. **Grito D'alma (Out Cry).** Francisco Carneiro da Cunha (Trad.). Pará de Minas: Virtual Books, 2003. 53 p. (e-book).

WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs.** New York: New Directions, 2006. 500 p.

WILLIAMS, Tennessee. **No bar de um hotel de Tóquio e outras peças.** José Camões; Manuel João Gomes (Trad.). Lisboa: Artistas Unidos/Cotovia, 2015. 228 p.

WILLIAMS, Tennessee. **Out Cry.** New York: New Directions, 1973. 86 p.

WILLIAMS, Tennessee. **The Two-Character Play.** In: **Plays 1957-1980.** New York: The Library of America, 2000. p. 771-824.

WILLIAMS, Tennessee. *The Two-Character Play.* New York: New Directions, 1997. 63 p.

ZOLOTOW, Sam. 'The Rose Tatoo' to Continue Run; City Center Will Move It Into the Billy Rose. *New York Times*, October 26, 1966. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1966/10/26/archives/the-rose-tattoo-to-continue-run-city-center-will-move-it-into-the.html>>. Acesso: 25 mai. 2021.

* **Luis Marcio Arnaut de Toledo** realiza estágio pós-doutoral no Instituto de Artes da Univeridade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP). Doutor em Teoria e Prática do Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Submetido em: 22/09/2022

Aprovado em: 25/10/2023