

O demorado adeus de Tennessee Williams: a representação de questões sócio-políticas numa peça da fase inaugural do Arena

Maria Sílvia Betti¹

Resumo: Este artigo discute a recepção que o trabalho de Tennessee Williams (1911-1983) teve dentro do Teatro de Arena de São Paulo em sua fase inicial.

Palavras-chave: dramaturgia norte-americana moderna; teatro norte-americano no Brasil.

Abstract: This paper deals with the reception of Tennessee Williams's work by the Arena Theater of São Paulo in its early years.

Keywords: Modern American Drama; American theater in Brazil.

¹ FFLCH - USP

Pouco depois da fundação do Teatro de Arena em São Paulo, em 1953, José Renato, responsável pela iniciativa, decidiu montar uma peça em um ato que havia dirigido na Escola de Arte Dramática, em 1951, ao concluir seu período de formação. Tratava-se de “*The Long Goodbye*”, do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams, traduzida por Esther Mesquita como “*O Demorado Adeus*”.

Tennessee Williams [1911-1983] havia começado a tornar-se conhecido, nos Estados Unidos e internacionalmente, a partir do sucesso de crítica e de público de “*The Glass Menagerie*”, de 1944. No Brasil “*The Glass Menagerie*” havia sido encenada em São Paulo com o título de “*À Margem da Vida*” em 1947, com tradução e adaptação de Esther Mesquita e interpretação do Grupo Experimental de Teatro dirigido por Alfredo Mesquita. As duas primeiras apresentações haviam sido realizadas no Teatro Municipal de São Paulo com o objetivo de angariar fundos para as obras da casa de espetáculos que o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948, viria a ocupar na Rua Major Diogo 315. (LICIA, 2007, p.31-57).

O nome de Tennessee Williams era, então, praticamente desconhecido no Brasil, e a leitura do original de “*À Margem da Vida*”, recém trazido por Alfredo Mesquita dos Estados Unidos, não deixou de causar certa estranheza, pela “novidade” de sua estrutura narrativa e lírica, na própria Nydia Licia, jovem atriz que viria a fazer o papel de estréia de sua carreira: o de Laura Wingfield, uma das personagens centrais (LICIA, 2007, p.24). A encenação, que estreara no Municipal, seria retomada no TBC após a inauguração deste, em 1948, assinalando o desligamento de Alfredo Mesquita do Grupo Experimental de Teatro e o início de sua dedicação exclusiva à Escola de Arte Dramática que acabara de criar.

A escolha de “*O Demorado Adeus*” pelo recém fundado Teatro de Arena foi duplamente significativa: em primeiro lugar, porque Tennessee Williams havia sido bastante próximo, no início de sua carreira, da mais importante divulgadora do espaço cênico em arena nos Estados Unidos, Margo Jones [1911-1955]; e em segundo porque suas peças (particularmente as escritas em um ato, com maior vigor experimental) haviam dado elementos, no campo interpretativo, para o amadurecimento da própria atuação em arena.

Margo Jones travara conhecimento com Tennessee Williams e dirigira duas de suas peças em um ato² poucos anos antes de publicar “*Theater in the Round*”, um apanhado histórico e analítico sobre o teatro em arena e suas potencialidades. As apresentações das duas montagens em diferentes partes dos Estados Unidos³ haviam contribuído para aumentar a popularidade do autor, então em início de carreira. Margo – cujo histórico de trabalho incluía um período como diretora assistente do Federal Theater Project em Houston, em 1936 – estava empenhada em estabelecer uma rede de teatros regionais sem fins lucrativos e dedicados a elencos profissionais residentes. O palco em arena parecia-lhe adequado tanto para a encenação da dramaturgia moderna como para a dos chamados clássicos. Seu objetivo era implantar o projeto de teatros regionais em Dallas, no Texas, e ela chegou a ser contemplada com uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar as possibilidades concretas de execução dele. Uma mudança temporária de planos a levou a abrir mão do auxílio para co-dirigir a montagem de estréia de “*The Glass Menagerie*”, de Tennessee Williams, em Chicago, em 1944, mas ela retornaria a Dallas no ano seguinte para dar continuidade à empreitada do teatro residente regional em espaço cênico de arena. A visibilidade conquistada como diretora com o sucesso de “*The Glass Menagerie*” lhe dera condições, a essa altura, para conseguir recursos não só da comunidade local, mas também de apoiadores abastados, e assim criar, em 1947, a *Theater '47*, a primeira companhia regional profissional a atuar em arena.⁴

O contato de José Renato com a concepção cênica da arena aconteceria a partir de uma sugestão de leitura de Décio de Almeida Prado por ocasião do 1º. Congresso Brasileiro de Teatro no Rio de Janeiro em janeiro de 1951: a revista norte-americana *Theatre Arts* havia antecipado, em seu número de outubro de 1950, a publicação de excertos do livro “*Theatre in the Round*”, de Margo Jones, que seria lançado pouco depois, em 1951. Décio, ao ler a respeito, acertadamente identificou ali aspectos de economia de produção e de

² “*You touched me!*” em 1942 e “*The Purification*” em 1944

³ “*You touched me!*” Foi encenada em Cleveland, Ohio, e “*The Purification*” em Pasadena, na Califórnia.

⁴ <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/fj059>

versatilidade de repertório de interesse para José Renato e os atores em processo de formação na EAD. A capacidade empreendedora do jovem diretor fez da sugestão do crítico o início de um dos mais importantes capítulos da história do teatro no Brasil.

O resultado atingido com as encenações iniciais mostrou que o grupo dirigido por José Renato, ainda preso à forma de atuação em palco convencional, precisava desenvolver estratégias de trabalho adequadas a esse espaço de atuação, mas evidenciou também, objetivamente, a exequibilidade do trabalho em arena e o seu baixo custo de produção em relação aos espetáculos do TBC. Segundo José Renato, a montagem de “*O Demorado Adeus*” no Teatro de Arena em 1953 custou apenas 10% do total dispendido, na mesma época, por “*Lembranças de Berta*”, encenada pelo TBC⁵.

A experiência da montagem de “*O Demorado Adeus*” teve um papel importante na decolagem do projeto do Teatro de Arena de São Paulo, e trouxe para o seu elenco e público o contato com uma estrutura de dramaturgia que se diferenciava bastante da então praticada no teatro profissional da época.

Três anos haviam se passado após a apresentação de “*À Margem da Vida*” na direção de Alfredo Mesquita, e a popularidade de Tennessee Williams havia crescido consideravelmente. Além dessa peça, em 1948, o TBC havia encenado outro texto do dramaturgo, “*Summer and Smoke*”⁶, que havia recebido, na tradução de Esther Mesquita, o título de “*O Anjo de Pedra*”. Nos Estados Unidos “*Summer and Smoke*” havia estreado (juntamente com “*Farther off Heaven*”, de William Inge) na temporada inaugural do recém incorporado Dallas Civic Theatre, em 1947, sob a direção de Margo Jones. A natureza camerística e a densidade lírica dos diálogos, marcas constitutivas da dramaturgia do autor, haviam evidenciado uma particular compatibilidade com essa modalidade de espaço.

Na Escola de Arte Dramática, desde a estréia de “*À Margem da Vida*”, peças de Tennessee Williams vinham sendo objetos de estudo nos cursos de

⁵ *Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro 4. José Renato*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 8.

⁶ A tradução literal seria “Verão e Fumaça”.

interpretação e direção. José Renato havia escolhido “*O Demorado Adeus*”, em 1951, como peça a ser encenada dentro de seu processo de formação na Escola de Arte Dramática:

Procurei uma peça em um ato para montar na escola. E encontrei um livro do Tennessee Williams, um autor que a gente vinha estudando na época, e que era muito popular naquele momento, com várias peças em um ato: *27 Vagões Cheios de Algodão*. Entre essas peças, tinha uma, *Demorado Adeus*, que escolhi para nossa primeira experiência no estilo arena, que eu mesmo dirigiria. (BASBAUM, 2009, p.50-51)

Sua familiaridade com o texto parece ter sido o fator determinante para que ele a escolhesse para a pauta de encenações do Teatro de Arena de São Paulo nessa fase ainda inaugural, em 1953. “*The Long Goodbye*” é uma peça de estrutura formal aparentemente simples. José Renato assim a resume no livro dedicado à história de sua carreira como diretor:

... a peça é a história de um jovem que está mudando de seu apartamento. Saindo da casa onde viveu desde a infância, onde sua mãe morreu e outros fantasmas de sua vida desapareceram com ela. Enquanto os carregadores vão pegando as peças da mobília, ele vai passando o passado a limpo. Não era um monólogo, havia vários personagens, e, durante a peça, o espaço fica vazio de objetos e de lembranças. Aquele espaço vazio, como a alma do protagonista, gerou uma carga emocional forte. Demonstrou que o estilo arena seria inteiramente válido como veículo de emoções verdadeiras. (BASBAUM, 2009, p.50-51)

Como o depoimento de José Renato evidencia, tratava-se de uma peça não dramática, ou seja, não apoiada na representação de ações em progressão conduzindo a um clímax e, no final, a um desfecho conclusivo. Na maior parte do tempo as falas das personagens apresentavam conteúdo evocativo e/ou narrativo, e mostravam a opção do autor pela rarefação da substância dramática. O espaço físico era atravessado por reminiscências que, em momentos estratégicos, presentificavam em cena, por meio de projeções da subjetividade, relações vividas no passado e diálogos com interlocutores já há muito ausentes no momento representado.

O lirismo da peça, assim como o desenho interpretativo revelado pela encenação de José Renato, foram fatores importantes para a boa recepção da montagem. A dramaturgia de Tennessee Williams já havia mostrado aclimatar-se bem à diversidade formal e temática de um repertório como o do TBC (MAGALDI; VARGAS, 2000, p.215), satisfazendo portanto ao público deste, que a via sob o ângulo de uma atualização cultural desejada. Nesse momento específico esse tipo de cogitações não era estranho ou adverso à linha de trabalho que o Arena procurava desenvolver.

A consagração absoluta de Tennessee Williams na Broadway na temporada de “*A Streetcar named Desire*”, em 1947-48, havia dado margem, em 1951, a uma adaptação cinematográfica dirigida pelo mesmo Elia Kazan que a havia encenado no teatro, e alguns atores do elenco original faziam papéis centrais. O filme, traduzido no Brasil com o título de “*Uma Rua chamada Pecado*”, havia dado início à filmografia de Tennessee Williams, e esta viria a se tornar tão copiosa que, ao longo do tempo, perderia em extensão apenas para a de William Shakespeare.

Dessa forma, quando “*O Demorado Adeus*” estreou no recém fundado Arena, em 1953, Tennessee Williams já se encontrava, no contexto original, sob a égide de seu avassalador sucesso - assunto do qual ele próprio tratara em contundente chave crítica e autocrítica num ensaio que publicara no New York Times em 30 de novembro de 1947 e que intitulara, significativamente, de “*The Catastrophe of Success*”.

O enorme êxito comercial de “*A Streetcar named Desire*”, o trabalho de Kazan como diretor e a linha de interpretação dos atores - com destaque para Marlon Brando no papel do operário de ascendência polonesa Stanley Kowalsky - indicariam, aos olhos do público e da crítica, a existência de uma correlação entre a dramaturgia de Tennessee Williams e um padrão formal associado ao que se viria a designar, impropriamente, “realismo psicológico”.

Quando “*Streetcar*” chegou às telas, Kazan havia se tornado não só um dos mais importantes interlocutores de Tennessee Williams, mas também alguém que havia detectado no material dramaturgico do autor elementos importantes para o trabalho que desenvolvia na preparação de atores no *Actors'*

Studio, em Nova Iorque. Vale lembrar, a este respeito, que os métodos de interpretação e atuação praticados no *Actors' Studio* derivavam dos que Konstantin Stanislavsky desenvolvia na época em que seus primeiros discípulos haviam se estabelecido nos Estados Unidos, no início da década de 1920. Tratavam-se, portanto, de concepções ligadas ainda ao primeiro Teatro Studio, e apoiavam-se em conceitos como o de memória emotiva, que haviam se tornado centrais no trabalho interpretativo postulado não só por Kazan, mas por Lee Strasberg, ambos nomes de peso no campo da formação de atores do *Actors' Studio*.

Augusto Boal, que ingressou no Arena em 1956, havia, então, acabado de retornar de um período de oficinas no *Actors' Studio*. Os exercícios que viria a desenvolver nos Laboratórios de Interpretação do Arena, pouco depois, tinham suas raízes, precisamente, nessa linha de abordagem stanislavskiana com que ali tivera contato. E quando o coletivo de atores e diretores do Arena promove os Seminários de Dramaturgia, em 1958, o trabalho de Tennessee Williams - e mais particularmente o texto dramático de "*Uma Rua chamada Pecado*" - viriam a ser referências centrais.

O Arena encontrava-se, nessa fase dos Seminários, em pleno limiar de uma das mais importantes e transformadoras fases de trabalho do teatro no Brasil. O grande sucesso de "*Eles não usam Black-tie*", de Guarnieri, e de "*Chapetuba Futebol Clube*", de Vianinha, havia trazido novas prioridades e novas percepções sobre o papel do teatro.

Os jovens egressos do Teatro Paulista do Estudante que haviam se profissionalizado no Arena haviam politizado profundamente o debate interno do grupo. Uma nova fase havia se iniciado com a dramaturgia nacional e popular de Guarnieri e Vianinha, e uma divisão de águas havia se estabelecido separando o que se fazia no Arena a partir desse momento de tudo o que havia sido feito na fase inaugural.

Era clara a percepção geral de que um outro padrão de dramaturgia precisava ser encontrado, e que as questões cruciais de grande parte da sociedade - a sua classe trabalhadora - não estavam sendo figuradas dramaturgicamente no teatro brasileiro de então. Para os jovens dramaturgos

que despontavam dentro do Arena, a geração precedente não havia legado estratégias de representação que permitissem, por exemplo, tratar de questões como a luta de classes e a exploração e alienação do trabalho, a não ser sob um ângulo não restrito à dinâmica interna de conflitos individuais e inter pessoais.

Dentro desse contexto, a dramaturgia norte-americana moderna - não só a de Tennessee Williams mas também a de Arthur Miller - trazia em sua tessitura compositiva perspectivas interessantes para o tratamento de problemas sociais inerentes ao capitalismo. No entanto era inevitável que o contato com peças como “*A Morte do Caixeiro Viajante*” (assim foi traduzida “*Death of a Salesman*”), de Miller, e “*Uma Rua chamada Pecado*”, de Tennessee, acontecesse à luz de dois fatores adversos à percepção do relevo crítico que apresentavam: o sucesso comercial na Broadway e as adaptações fílmicas a que haviam dado margem em Hollywood.

Não é difícil entender-se, nesse contexto, a renitência de Vianinha, por exemplo, diante da proposta de estudo de Tennessee Williams na pauta dos Seminários conduzidos por Boal:

Ninguém como os Estados Unidos tem uma maneira de representar nacional, um número de produções nacionais imenso etc. Eu me pergunto se isso não é a característica de uma burguesia violentamente dominante, onde o proletariado chega a se acomodar no irracionalismo, no autêntico – no vigoroso naturalismo que reconhecem com uma evidência enorme. Quero saber se o passo nacionalizador do teatro norte-americano não é um aviso para nós de que fundamentalmente o que lá triunfou foi a irresponsabilidade. Se nós vamos aplicar toda a nossa vida para que terminemos por escrever alguma coisa tão boa como Rua Chamada Pecado, ou eu desisto, ou, só de raiva, vou para casa agora e daqui a três meses trago duas assim (PEIXOTO, 1983, p.61)

O Arena estava, então, intensamente mobilizado para a procura de uma forma de dramaturgia compatível com a representação da classe trabalhadora, e esta, no interior do debate político do grupo, era diretamente ligada à expressão desejada do *nacional*. Os termos do desconforto de Vianinha diante da dramaturgia de Tennessee são reveladores: ele a vê ligada a um contexto em

o proletariado que se acomodava no *irracionalismo* e ao mesmo tempo no *autêntico, vigoroso naturalismo*. Os dois conceitos repelem-se mutuamente, e é sintomático que tenham sido correlacionados por Vianna de forma tão direta. Por um lado, a idéia de algo enxergado e qualificado como *irracionalismo* era certamente adversa à perspectiva que então se esperava de um teatro empenhado em representar as questões da classe trabalhadora. Por outro, o apego a um naturalismo *vigoroso* também é identificado como fator de peso para a acomodação do proletariado e para o triunfo da *irresponsabilidade* no contexto norte-americano.

Um outro ângulo desta questão aparecerá não nos escritos de Vianinha desta época, mas num texto posterior de Boal, “*Modernas reduções da virtù*”, que integra o livro “*Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*”. Boal empenha-se na elaboração de um inventário histórico-formal das transformações do drama sob a égide da burguesia. Seu texto pertence a uma fase em que o Arena procurava a superação da forma dramática e do padrão realista de dramaturgia. E é sintomático que o trabalho de Tennessee Williams tenha sido enquadrado por ele, nesse momento, precisamente nos termos de um realismo que lhe parecia tão aprisionante e tão equivocado quanto, na fase histórica precedente, o idealismo romântico burguês:

O realismo, embora tão louvado por Marx, representou a segunda grande redução: o homem passou a ser o produto direto do seu meio ambiental. É verdade que não assumiu, nas mãos de seus primeiros cultores, as proporções esterilizantes que veio a assumir mais tarde. Claro está que Marx nem sequer podia suspeitar o que fariam Sidney Kinsley, Tennessee Williams, e outros, modernamente.

[.....]

Jamais, depois de Shakespeare, o homem foi mostrado multidimensionalmente no palco. Quando cessou o movimento objetivo, iniciou-se a série de estilos subjetivos: impressionismo, expressionismo, surrealismo. Todos eles tendentes a restaurar uma liberdade, porém meramente subjetiva. Surgiram as emoções abstratas, o medo, o terror, a angústia. Tudo na cabeça do personagem que projetava exteriormente o seu mundo fantasmagórico.

O próprio realismo explorou caminhos dentro do homem explorando a psicologia, porém nem aí foi mais feliz. Reduziu o homem a equações psicoalgébricas. Para se dar conta do que aconteceu, basta lembrar das últimas produções de Williams e de outros autores de sua escola. A

receita varia pouquíssimo: juntando-se um pai que abandona a mãe logo após o nascimento do primogênito, com uma mãe que se dá ao vício da embriaguez, certamente obteremos um personagem cuja tara deverá ser um tipo qualquer de sadomasoquismo generalizado. Se a mãe é infiel - a matemática não falha - o filho será um delicado invertido sexual.

É lógico que qualquer evolução a partir dessas equações só poderia ser uma, e Tennessee Williams, autor dotado de grande talento, não podia deixar de segui-la: a mastigação literal dos órgãos sexuais do protagonista. Não deixa de ter uma certa originalidade... Ir além, só entrando para um convento, e cremos que Williams, cedo ou tarde, não deixará de fazê-lo. (BOAL, 1980, p.130-31)

Tanto quanto Vianinha anteriormente, Boal não apenas atribui ao teatro de Tennessee uma série de equívocos e descaminhos, mas o faz pelo mesmo viés, ou seja, pela identificação de um padrão realista associado à expressão de pulsões da subjetividade.

A aproximação feita por Boal entre a dramaturgia de Tennessee e a de Sidney Kingsley [1906-1995] é curiosa: Kingsley ligava-se originalmente ao Group Theater, onde fora contemporâneo de Clifford Odets [1906-1963] e de William Saroyan [1908-1981], e seu trabalho era fortemente representativo dos dramas realistas de temática social ali praticados. É verdade que Tennessee foi revelado como autor a partir de um concurso de dramaturgia promovido pelo Group Theater, mas é verdade também que, embora tivesse nesse momento tentado pautar-se pelo êxito do drama engajado de molde realista, o padrão formal pelo qual viria a desenvolver-se como autor pouco ou nada apresentaria em comum com a estrutura realista de Kingsley, a quem é comparado por Boal. O teatro de Tennessee é localizado, assim, na leitura de Boal e do Arena, claramente fora do âmbito do que nesse momento se saudava desejosamente como uma dramaturgia capaz de figurar questões sociais de modo formalmente coerente.

O texto de Boal apresenta, ainda, outra chave importante para o entendimento disso: ao deixar claro um repúdio à expressão dramática de questões subjetivas, ele indicava, presumivelmente, que as considerava refratárias à impregnação das questões sociais visadas. As questões subjetivas

figuradas nas peças de Tennessee são situadas assim, sob sua ótica, numa esfera de taras e de figuração sadomasoquista de patologias da sexualidade em nada associáveis, pelo que se subentende no trecho citado, à representação de contradições sociais concretas.

À luz de todas essas observações, uma leitura do texto de “*O Demorado Adeus*”, estudado por José Renato na EAD e montado por ele no Arena, surpreende duplamente: em primeiro lugar pela centralidade que a peça confere à figuração de personagens proletários e de questões sócio-históricas da sociedade capitalista norte-americana; e em segundo pelo forte relevo crítico esboçado tanto no desenho compositivo das personagens como de suas relações.

A longa rubrica de abertura da peça é explícita em fixar o foco da representação: um dilapidado prédio popular engastado *numa região degradada de uma grande cidade no meio-oeste americano* em plena era da Depressão econômica dos anos 30. Os diálogos entre Joe e seu amigo Silva propõem a peça por meio de narrações: se há lembranças intercaladas, elas atuam de modo a reforçar a esqualidez e a incipiência vital que se apresenta em cena, e não a enclausurar o personagem no âmbito de uma individualidade desenraizada da sociedade à sua volta.

O tempo de espera dos carregadores da mudança é um tempo premido entre o passado que se esvai, e o futuro incerto, feito de expectativas frágeis e insensatas. As recordações de Joe presentificam em cena, aos pedaços, fragmentos de lembranças de um núcleo familiar pouco harmônico e caloroso. O ambiente é sufocante, o apartamento pequeno e mal conservado é povoado de ruídos invasivos e cortantes: os caminhões passam intermitentemente na avenida de trânsito pesado, e o rádio do vizinho transmite com estridência uma partida de beisebol. O calor é intenso e Joe, em vão, tenta escrever. As madrugadas que passa debruçado sobre a máquina de escrever esgarçam-se em textos de um padrão literário que ele próprio sabe ser inaceitável. A salvação sugerida por Silva - ligar-se ao Federal Writers' Project, agência de incentivo econômico do governo Franklyn Delano Roosevelt - parece-lhe dilatar indesejavelmente a sua inserção num mundo que considera morto. Joe não tem

raízes, propriedades ou laços afetivos. O seguro deixado pela mãe, recém falecida, pode vir a ser gasto na expectativa vagamente acalentada de mudar-se para Buenos Aires ou para o Rio. A chegada dos homens da mudança e o progressivo esvaziamento dos cômodos atíça o fluxo das lembranças de Joe: a irmã, Myra, deixou a família há muito tempo e buscou na vida de prostituta o luxo que a fábrica de lingerie, em que fora operária, jamais lhe teria dado. A mãe, recentemente falecida, morrera desejando acreditar que os trezentos dólares da apólice de seguros, feita em nome de Joe, poderia dar a ele algum alento.

Joe, Silva, Myra e a Mãe são criaturas ficcionais desvanecidas e desindividualizadas. Nada os particulariza: as vozes, rostos e diálogos projetam-se de forma sombria no cotidiano desagregado. Suas histórias, lembranças e interações poderiam ser as de tantos milhares de outros de sua classe e inserção sócio-econômica. Nada os singulariza como indivíduos; entretanto, a urdidura poética das falas se constrói, precisamente, pela forma como expressam sofrimentos e perdas procurando sobrepor a eles traços de sua singularidade:

22

MÃE Algumas pessoas acham que a morte é estar deitado dentro de uma caixa debaixo da terra. Mas eu não. Para mim é o oposto, Joe, é sair da caixa. É subir, não descer. Eu não imagino como é o céu. Nunca imaginei. Mas sinto que tem muito espaço lá e que não é preciso pagar aluguel no primeiro dia de cada mês para nenhum velho holandês pão-duro que reclama da água que você consome. Há liberdade, Joe, e liberdade é a grande coisa da vida. É engraçado que alguns de nós só a alcançam quando morrem. Mas é assim, então temos que aceitar. Difícil para mim é não deixar as coisas acertadas. Eu gostaria de ter alguma garantia, alguma certeza do que vocês vão fazer, de como as coisas vão ser para vocês... [...]!

Joe incomoda-se com a forma desatenta com que os carregadores transportam caixas com objetos queridos do passado familiar:

JOE Desgraçado! Por que não presta atenção?

2º CARREGADOR O que foi?

1º CARREGADOR Escuta, cara —

JOE Vocês não tomam cuidado com as coisas dos outros! Fazem de qualquer jeito!

SILVA [olhando por cima da revista] *Joe, calma. Eles não vão estragar esse treco.*

JOE *Eles não vão estragar — não!*

1º CARREGADOR: *Estragar isso? Grande merda! [Os dois homens saem rindo..]*

SILVA *Se eles quebrarem alguma coisa, você cobra o valor.*

Uma ironia pungente recorta, por contraste, o descabido apego de Joe e o pragmatismo de Silva:

SILVA *Vai guardar essa tralha?*

JOE *Vou.*

SILVA *Pra quê? Por que não vende?*

JOE *Por seis mangos pro vendedor de móveis usados?*

SILVA *Se guardar, tem que pagar. Se vender, tem grana pra começar.*

JOE *Começar o quê?*

SILVA *Qualquer coisa que quiser.*

Não há, para Joe, qualquer começo próximo em perspectiva: ir para Buenos Aires ou para o Rio de Janeiro é uma idéia que decorre vagamente do fato de ter tido aulas de espanhol no *high school*. A situação de Silva não é drasticamente diferente da sua, mas o ingresso no Federal Writers' Project, em que trabalha o amigo, e a participação em tarefas como a elaboração de um Guia da Cidade de Nova Iorque provavelmente lhe parecem desinteressantes demais diante das pretensões literárias que acalenta.

As projeções evocativas do passado presentificam, em blocos sucessivos, os fragmentos da memória familiar: Myra prostituiu-se para atingir o padrão de vida com que sonhava, e afastou-se de vez do núcleo familiar. Na reminiscência presentificada, a triangulação tensa entre Bill, seu namorado rico e vulgar, e Joe, ressalta o contraste de classes e a situação política sob a Depressão. Myra sente antipatia por Silva, e queixa-se ao irmão. Silva, que

trabalha no Federal Writers' Project e milita no Partido Comunista, olha-a com um misto de desejo e reprovação:

MYRA *Eu gostaria que parasse de trazer aquele carcamano aqui.*

JOE *[levantando] Silva?*

MYRA *É. Eu não gosto do jeito que ele me olha.*

JOE *Olha pra você?*

MYRA *É. Ele me olha como se eu estivesse nua. [Joe dá uma risada desagradável.] Você acha engraçado? Ele olhar pra mim desse jeito?*

JOE *É. Isso é engraçado.*

MYRA *Meu senso de humor não combina com o seu.*

JOE *[olhando para ela] Você tá muito fresca — reclamando do olhar dos rapazes.*

MYRA *Bom, aquele menino é nojento.*

JOE *Porque ele não mora lá pelos lados de Ladue?*

MYRA *Não. Porque ele não toma banho.*

JOE *Isso não é verdade. Silva toma banho toda manhã na sede do partido.*

MYRA *Sede do partido? Seria melhor se aproximar de gente que vai te trazer coisas boas em vez desses - carcamanos radicais e crioulos e —*

A ruptura entre Myra e Joe é precedida pelo conflito entre as expectativas dela e as do irmão:

JOE *Não. Quando a Mãe estava viva, você não era assim. E ficava aqui em casa.*

MYRA *Em casa? Isto não é uma casa. São cinco cômodos e um banheiro. Eu vou me mandar daqui assim que puder e falo sério! Eu não vou ficar aqui perdendo tempo com um bando de cabeludos malucos que te despem com os olhos, e ainda te chamam de nomes sujos!*

A última fala de Silva a Joe dilui qualquer possível resíduo melodramático ou lacrimoso:

SILVA – [...] *Eu tenho te observado. Você fica olhando pro nada como tivesse alguma coisa solta na cabeça. Eu sei o que está fazendo. Você está sentindo um prazer mórbido em assistir esse lixo ser arrastado daqui como esses zumbis que ficam pelo cemitério depois que o corpo já foi enterrado. Esse lugar acabou, Joe. Você não pode fazer nada.* [Bem longe, no final do quarteirão um realejo começa a tocar um velho blues de dez ou quinze anos atrás⁷. O som se aproxima gradualmente com uma melancolia alegre até o final da peça.] *Escreve sobre isso algum dia. Intitula “Uma Elegia para um Apartamento Vazio.” Mas, agora, aconselho que saia daqui e encha a cara! Porque a vida continua. E você precisa seguir em frente.*

JOE *Mas, não tão rápido que não possa dizer adeus.*

SILVA *Adeus? Não faz parte do meu vocabulário! Olá é a palavra dos dias de hoje.*

JOE *Você está se enganando. Você diz adeus o tempo todo, a cada minuto que você vive. Porque a vida é isso, apenas um longo, longo adeus! [quase que com um soluço intenso] De uma coisa para outra! Até que você chega à última, Silva, que é — adeus para você mesmo! [Ele vira-se bruscamente para a janela.] Sai daqui agora! Sai e me deixa sozinho!*

SILVA *Ok. Mas eu acho que você está chorando como Jesus e isso me enjoa. [começa a vestir a camisa.] Vejo você no Weston, se eu ainda estiver enxergando. [Sorrindo ironicamente] Lembra garoto, do que Sócrates disse “Cicuta é um péssimo substituto para uma caneca de chope!” [Ele ri e coloca o chapéu.] Até.*

O adeus final de Joe ao apartamento, após a saída do amigo, é assinalado simbolicamente pelo vozerio de crianças que brincam de esconde-esconde no pátio externo do prédio: “*pique, um, dois três!*” indica, metaforicamente, o momento em que o oculto deve aparecer e revelar-se.

Toda a estrutura dramaturgicada da peça apresenta-se, assim, inequivocamente impregnada de elementos de representação de questões de alcance social e econômico. A sociedade capitalista norte-americana é tratada sob a ótica de uma classe excluída das relações de produção e ao mesmo tempo não participante do sonho ideológico do consumo. O material dramaturgicada

⁷ Ou seja, de meados da década de 20.

tratado apresentava-se sob um ângulo bastante diverso daquele associado por Vianinha e Boal a um padrão fixado em expedientes irracionalistas e naturalistas.

Sem que se tratasse, obviamente, de uma peça empenhada na denúncia social ou na politização de seu público, “O Demorado Adeus” antecipava, em sua estrutura, a figuração de questões sociais, históricas e econômicas relativas ao proletariado norte-americano do período da Depressão, e o fazia com expedientes dramaturgicos bastante diversos dos então correntes na dramaturgia brasileira.

O padrão de leitura a que a dramaturgia de Tennessee Williams foi submetida por Boal e Vianinha, e provavelmente pelo próprio diretor, José Renato, é bastante significativo, pois dá elementos para que se entenda porque a figuração de personagens proletárias e de questões embasadas numa visão crítica da sociedade capitalista norte-americana, como em “*O Demorado Adeus*” não foram devidamente enxergadas mesmo por autores inquietos e envolvidos na procura formal de novos padrões de dramaturgia. Tanto Boal quanto Vianinha identificaram, nas peças de Tennessee, um tratamento privilegiado de questões sexuais e de desvios afetivos, e estes eram, então, tipicamente enquadrados em uma esfera considerada alheia ao foco social e político desejado.

Referências

BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LICIA, Nydia. *Teatro brasileiro de comédia: eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2007.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

PEIXOTO, Fernando. (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.