

A PRESENÇA DE ROBERT E. SHERWOOD NA OBRA DE TENNESSEE WILLIAMS

THE PRESENCE OF ROBERT E. SHERWOOD IN TENNESSEE WILLIAMS' WORKS

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo investiga a presença da obra de Robert E. Sherwood na dramaturgia de Tennessee Williams, com destaque para os paralelos entre *Tovarich* e *The Strangest Kind of Romance*, e entre *The Petrified Forest* e *Fugitive Kind*. A análise identifica referências na construção de personagens, tramas e diálogos, revelando a apropriação crítica de elementos narrativos e estilísticos de Sherwood. A pesquisa adota uma abordagem dialética, recusando leituras psicologizantes e biografistas. Ao articular contexto histórico e procedimentos expressionistas, o estudo evidencia como Williams constrói uma crítica sociológica à Grande Depressão, ampliando os limites interpretativos de sua obra a partir da obra de Sherwood.

Palavras-chave: Dramaturgia estadunidense; Expressionismo; Teatro dos anos 1930; Historiografia do teatro.

Abstract: This article investigates the presence of Robert E. Sherwood's work in the dramaturgy of Tennessee Williams, with particular emphasis on the parallels between *Tovarich* and *The Strangest Kind of Romance*, as well as between *The Petrified Forest* and *Fugitive Kind*. The analysis identifies references in the construction of characters, plots, and dialogues, revealing a critical appropriation of Sherwood's narrative and stylistic elements. The study adopts a dialectical approach, rejecting psychologizing and biographical readings. By articulating historical context and expressionist techniques, the article demonstrates how Williams constructs a sociological critique of the Great Depression, expanding the interpretive possibilities of his work through the lens of Sherwood's dramaturgy.

Keywords: American playwriting; Expressionism; 1930s Theatre; Theatre historiography.

Recebido em: 04/09/2024

Aceito em: 18/10/2024

“Forma sem conteúdo, sombra sem cor,
Força paralisada, gesto sem movimento;”
(T. S. Eliot, [2023])³³

1- Introdução

As poesias de Hart Crane e Arthur Rimbaud; os filmes de prisão, de Charles Chaplin ou com diálogos-metralhadora de Howard Hawks; a visão crítica das estruturas sociais de D. H. Lawrence e a violência da obra de Yukio Mishima; o desmonte da linguagem de Samuel Beckett e o distanciamento reflexivo da obra política de Brecht. Nos meios acadêmicos, artísticos e midiáticos, especialmente nos Estados Unidos e Europa, é amplamente reconhecido o impacto significativo da poesia, literatura e cinema na obra de Tennessee Williams [1911-1983], englobando seus contos, novelas, poemas, roteiros e artigos, além de sua vasta produção dramática de mais de cem peças publicadas nos Estados Unidos³⁴. No Brasil, essa perspectiva ainda é pouco explorada.

Robert E. Sherwood [1896-1955] é um dos dramaturgos cujas obras têm grande presença em algumas peças conhecidas de Williams [nos Estados Unidos]. Apesar disso, é clara a ausência de investigações sobre a proximidade entre eles, tanto acadêmica quanto nos palcos. De fato, Williams parece ter encontrado nas obras de Sherwood, ou mesmo nos filmes adaptados de suas peças, um interesse intrínseco em elementos compositivos gerais para sua dramaturgia que podem ter determinado a matéria e a concepção poética de algumas de suas peças.

Na maioria das vezes, essa presença de Sherwood não está evidente na forma ou no conteúdo. Isto se dá pelo fato de que Williams adota pequenas especificidades em sua construção dramática referentes às minúcias e às circunstâncias compositivas que tangenciam a obra de Sherwood, assim como fez com Lorca, D. H. Lawrence, Mishima, O'Neill, Genet, Pirandello, entre outros. O que se revela, portanto, é uma correlação delicada, porém, significativa entre os dois dramaturgos.

Não por coincidência, algumas narrativas de Williams interpolam remissões somente de peças de Sherwood que foram adaptadas para o cinema. Williams sempre foi um

³³ Do poema *The Hollow Men* [Os homens vazios, publicado em 1925].

³⁴ No Brasil, a quantidade de peças publicadas de Tennessee Williams está em torno de 40% em relação àquelas já publicadas nos Estados Unidos. A grande maioria dessas obras em língua portuguesa são apenas as consideradas canônicas, ou as mais celebradas, inseridas no *mainstream* e, também, adaptadas por Hollywood.

grande apreciador da sétima arte. Escreveu, por um certo período, pensando na possibilidade de transformar a peça em roteiro e, ainda, por toda sua carreira, sorveu elementos de filmes para algumas de suas narrativas (LAHR, 2015, p. 13, 26).

A presença de Sherwood também se dá por diversas referências às suas obras, reconhecidas em ações, personagens, ambientação, bem como em adaptações da matéria da trama principal. Em algumas delas, é possível identificar remissões a *plots*, conteúdos ou referências à caracterização geral, até mesmo com a repetição de palavras e expressões.

O recorte deste artigo procura sistematizar esta presença inolvidável e pouco considerada de Sherwood na obra de Williams, com identificação e discussões dessas conexões. O estudo relaciona, assim, elementos dispostos de forma coincidente na obra de ambos para uma compreensão preliminar dessa relação entre as obras dos dois dramaturgos. Diante disso, pode-se entender que Tennessee Williams utiliza de mordente ironia ao fazer referências à obra do colega, indo muito além das obras de partida com seu próprio lirismo e recriando referências típicas da obra de Sherwood.

Especificamente, serão identificados e comentados expedientes da peça *Tovarich* [1936] (DEVAL; SHERWOOD, 2021), de Sherwood, que se fazem presentes na peça em um ato *The Strangest Kind of Romance – A Liric Play in Five Scenes* [A mais estranha forma de amor – Uma peça lírica em cinco cenas, 1942] (WILLIAMS, 1966, p. 135-160), de Tennessee Williams.

Da mesma forma, expedientes de *The Petrified Forest* [A floresta petrificada, 1935] (SHERWOOD, 1941), de Sherwood, serão harmonizados com a peça *Fugitive Kind* [Um tipo de fugitivo, 1937, tradução adaptada] (WILLIAMS, 2001), de Williams.

Essas obras de Sherwood foram identificadas por se mostrarem com elementos que se reafirmam na narrativa dramática de Williams de forma categórica. É importante ressaltar que o uso do termo *influência* não será utilizado, por não se mostrar adequado neste caso. Isto porque não há uma hierarquia entre as obras ou entre os autores. Nenhum é mais importante que o outro em seu país ou para a historiografia do teatro.

Ao afirmar que um autor é *iluminado* pela obra de outro, está se reconhecendo que a primeira ofereceu fontes significativas para a criação da segunda obra. O que se observa, assim, é uma sugestão de associação direta e uma certa dependência da obra de Sherwood sobre as obras de Williams. O trabalho está focado em destacar essa relação,

em que uma serviu como ponto de partida ou ofereceu certas referências para a criação da outra. Todavia, esta análise não desconsidera que cada obra tem seu valor artístico e singularidade.

2 - Robert E. Sherwood, a leitura tradicional e o psicologismo

Robert Emmet Sherwood é considerado um dos maiores dramaturgos da primeira metade do século XX nos Estados Unidos (MCCRAY, 1963, p. 1) e o fato de três de suas peças terem ganhado o Pulitzer sustenta-o como uma referência literária e dramática naquele país. Seus trabalhos premiados foram: *Idiot's Delight* [*Esse mundo louco*, título do filme adaptado da peça no Brasil, 1936]³⁵, *Abe Lincoln in Illinois* [*Abraão Lincoln em Ilinoís*, 1938] e *There Shall Be No Night* [*Não haverá noite*, 1940], todas de cunho assumidamente político.

No Brasil, ficou conhecido quando sua peça *Waterloo Bridge* [*A ponte de Waterloo*, 1930] se tornou popular com as adaptações de Geraldo Vietri para a televisão, em 1959 e em 1967, para a antiga TV Tupi. Naquele período, telenovelas de época diárias e situadas em outros países, com grande enfoque histórico, eram um sucesso avassalador no país.

Contrapondo a sociedade antiga, de ideias ainda vitorianas, com o mundo caótico da modernidade, é um dos dramaturgos que se estabeleceu no *mainstream* com suas comédias eloquentes, contornando a farsa e a crítica sociológica. Sendo assim, tornou-se parte de um seleto grupo de dramaturgos e dramaturgas em seu país com foco político e social, juntamente com Angelina Weld Grimké, Lilian Hellman, Clifford Odets e Eugene O'Neill, entre outros/as. Suas peças trazem uma inocência ansiosa e um otimismo incorrigível, associados a uma escrita que busca o triunfo da democracia em seu país (MCCRAY, 1963, p. 2). Sherwood acabou se tornando famoso em seu país, no entanto, por peças que abordam temas do período entre guerras e sobre o contexto da Segunda Guerra Mundial.

A década de 1930 causou grande rebuliço na cultura estadunidense. Seus contextos sociopolítico e econômico revelam um momento histórico conturbado que remete ao crescimento acelerado da industrialização nos grandes centros, à Grande Depressão, à ascensão do nazifascismo na Europa, ao período pré-Segunda Guerra, à perseguição aos

³⁵ Em tradução literal: *O prazer dos idiotas*.

comunistas, um paralelo paradoxal com o fascismo europeu, e à ascensão do proletariado em detrimento da aristocracia vitoriana. Por outro lado, o cinema falado fazia sucesso e a dramaturgia assume, então, as vantagens do realismo, tido como a estilística estadunidense típica – afastando-se do cinema expressionista alemão, grande sucesso na Europa na época.

Alguns dramaturgos estadunidenses também utilizavam o expressionismo, porém, pouco compreendidos, como Elmer Rice, Maxwell Anderson e o próprio Tennessee Williams – sua obra deste período [1930-1944] só ficou conhecida após 1994 nos Estados Unidos, quando começou a ser publicada. No Brasil, ainda é negligenciada.

Concordando com John Gassner (1939, p. xvii), os aspectos mais interessantes que elevam a obra de Sherwood como referência de seu tempo e país é a questão política estampada em sua matéria de trabalho, criticando de forma satírica os dispositivos que levaram tragédias a serem minimizadas em expedientes farsescos. Desta forma, Sherwood foi estereotipado com a titulação de *pacifista* (MCCRAY, 1963, p. 8), em função de possibilitar críticas e reflexões que interpolam os contextos fascista e capitalista. Com uma leitura rasa de suas obras, contudo, a crítica jornalística se incumbia de ler sua dramaturgia como uma diluição de temas considerados *pesados* naquele momento histórico, assim, permitia que a plateia se divertisse com a exposição de mazelas político-sociais, especialmente a tragédia da Guerra ou do capitalismo, impondo a ideia de que sua obra servia substancialmente para entretenimento e diversão – afastando, assim, sua composição épica e sua abrangência social e política.

Entretanto, o que pode se observar nesta crítica teatral e jornalística predominante é a deficiência de leitura [ou o consciente desencorajamento] sobre os contextos críticos sociais e políticos. Na hipótese de serem levados em conta, eram tidos como *pano de fundo* de peças *leves*, mesmo porque a comédia nunca foi elevada ao mesmo patamar que o drama realista tradicional estadunidense, portanto, sem necessidade de aprofundamento analítico e considerações maiores. Para aquela crítica, as peças de Sherwood refletem apenas o pensamento de um idealista e romântico que estaria abordando *confortavelmente* ideias políticas de maneira superficial. Sob esse ponto de vista, sua dramaturgia seria incapaz de lidar efetivamente com o problema essencial do homem (CONKLIN III, 1977, p. 15) – a *profundidade psicológica* – como o faz as obras do

chamado realismo estadunidense que a crítica jornalística caracteriza a dramaturgia do *mainstream*, tida como mais relevante.

A problemática desta leitura tradicional é levantada por Joe Pfister e Nancy Schnog (1997, p. 23), ao apontar que, em manifestações artísticas e culturais dos Estados Unidos, a partir da primeira metade do século XX, a leitura da dramaturgia é identificada apenas pelo cunho emocional. Nessa leitura, os grupos sociais que idealizaram o *psicológico* estabelecem significados assertivos para a inserção na cultura de uma linguagem que aborde as emoções e a sexualidade.

A dramaturgia, inserida nesse prospecto, tornou-se apenas uma forma de representação da realidade para a identificação/comoção da audiência, visando apenas ao sucesso comercial e fugindo da consciência sociopolítica. Comodamente, essa leitura não oferece riscos ao *status quo*, ao *mainstream* e ao capitalismo que os sustentam. Não questiona e não oferece novos *modi operandi* para a sociedade e sua arte, é apenas *diversão*.

As obras de Sherwood e Williams estão tradicionalmente inseridas nessa leitura psicologizante majoritária e tradicionalista. Nessa interpretação prevalece a análise da vida privada e as associações com a memória autobiográfica – em especial, no caso de Williams – e com preceitos psicanalíticos freudianos que dariam a *profundidade psicológica* aos personagens, os quais são párias, em sua maioria, somente por estarem às voltas com o desejo sexual, como afirma Steven Bruhm (1991) em seu artigo *Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire* [Chantageado por causa do sexo: Tennessee Williams e a economia do desejo].

Este trabalho procura traçar uma análise que se desliza da convencional por não considerar a tessitura dos personagens sob os vieses psicológicos e realistas, focando em uma leitura dialética e contextual, privilegiando as configurações e metáforas que podem ser associadas aos aspectos sociológicos, históricos e políticos.

3 - Tovarich e The Strangest Kind of Romance

A peça em um ato *The Strangest Kind of Romance – A Liric Play in Five Scenes*, já publicada no Brasil (WILLIAMS, 2012, p. 217-252), é baseada em um poema de Hart Crane, *Chaplinsque* [*Chaplinsco*, 1926], título que Williams também usou na primeira

versão não publicada da peça. Também tem similaridades com o conto *The Malediction* [A maldição, 1945].

Com base no filme *O garoto* [*The Kid*, 1921], dirigido por Charles Chaplin, Williams centra sua narrativa em um pária que, durante a Grande Depressão, não consegue se estabelecer em empregos temporários, que nada tem e é, na sociedade capitalista sem esperança, quando o trabalho e a necessidade de se manter materialmente são mais importantes do que a conexão e os direitos humanos. Sua solidão é compartilhada com uma gata, tal como o personagem de Chaplin faz com o garoto abandonado que lhe ajuda na busca de sustento com ações nada ortodoxas.

O personagem de Williams, entretanto, nutre uma paixão pela gata, o que leva a obra ao expressionismo e expõe um indivíduo desumanizado pelo sistema, que busca conexões para sua existência esgotada pelas exigências institucionais. Certamente, Williams abre possibilidades para uma visão crítica e premente do sistema com uma potente metáfora.

O contexto expressionista da peça se manifesta proficiente quando a paixão do personagem pelo animal pode revelar o pretense deslocamento heteronormativo do personagem. Williams desumaniza o homem e humaniza o animal, trabalhando com símbolos cênicos para contornar os códigos censores da época – assim fazer emergir uma catacrese – ou talvez uma hipérbole – a respeito da homossexualidade. Além disso, ao se considerar a concisão da peça em um ato, é imperativo ponderar seus significados como sendo mais abertos. As argumentações sobre essa obra expressionista, portanto, podem se desenrolar em diversas discussões sob as mais divergentes predisposições e figuras de linguagem.

Williams utiliza uma palavra em russo, *nitchevo*, para nomear a gata. Essa adoção poética, certamente, transmite uma série de implicações políticas, sociais e históricas. A escolha de um termo russo está, sobretudo, relacionada ao contexto da época. Em 1942, portanto escrita durante a Segunda Guerra Mundial, era um momento de acentuada tensão geopolítica entre os Estados Unidos e a União Soviética – os quais tiveram que se unir para vencer o nazismo. Ao utilizar o termo russo, Williams possivelmente pretende fazer uma referência à influência da cultura russa, ou mesmo tentando criar uma conexão simbólica com o acirrado ambiente político da época.

Para essa reflexão contextual da peça, é imprescindível considerar a Revolução Russa de 1917, além do subsequente estabelecimento da União Soviética. Ambos os eventos tiveram um impacto profundo nas relações internacionais e na consciência política global. Ao incorporar essa palavra russa em sua obra, Williams pode estar evocando esses fatos e suas consequências.

O personagem da gata Nitchevo representa uma figura estrangeira ou exótica na peça. A escolha de um nome russo também pode indicar a fascinação ou o interesse do personagem Homenzinho por algo diferente, desconhecido ou misterioso – o que pode lhe tirar do zênite do comportamento estereotipado masculino. Isso evidencia a exploração das tensões sociais e de gênero entre diferentes culturas e identidades, símbolos importantes que revelam os expedientes expressionistas.

Nitchevo pertencia a um antigo hóspede russo da pensão barata onde o personagem Little Man [o Homenzinho] aluga um pequeno cômodo. O animal não sai de seu quarto e, assim, foi adotado pelo rapaz. Ela é a única motivação do personagem para viver sua condição nada confortável de operário em plena Guerra. Contrariando a moral burguesa, Williams cria um personagem que, esvaziado pelas exigências do sistema e sem perspectiva no mundo meritocrático do sonho americano, parece mais interessado na conexão com a gata do que com os seres humanos, o que fica claro em seu monólogo da cena dois:

Homenzinho: Só um minuto. [*Ele abaixa as persianas das janelas que dão para a fábrica.*]³⁶ Pronto. Vamos esquecer a fábrica. [*Ele despeja o leite em um pires azul.*] Aí. Jantar. [*Ele o coloca no chão, ao lado da cama, e senta-se para vê-la tomar.*] Nitchevo, não fica nervosa. Não tem nada pra se preocupar. No inverno, minhas mãos ficam rijas, eu fico desajeitado. Mas eu posso esfregar uma na outra, posso massagear as juntas. E quando esquentar, a rigidez vai passar. Aí eu não vou mais emperrar a máquina. Hoje Mr. Woodson ficou bravo. Ele me expulsou aos berros. Porque meus dedos desajeitados emperraram a máquina. Ele ficou em pé atrás de mim, me olhou e grunhiu – assim! [*Ele emite um grunhido ameaçador.*] Ah, foi como se enfiassem uma faca no meio das minhas costelas! Porque, sabe, eu... *preciso* manter esse emprego, pra garantir o jantar. Bom... comecei a tremer! Assim! [*Ele imita um tremor.*] E ele ficou atrás de mim, me olhando e grunhindo. Minhas mãos ficaram cada vez mais rápidas, quebraram o ritmo. De repente uma peça foi colocada no lugar errado, a máquina emperrou, a esteira parou! C-R-I-I-I-I-I-N-C-H! Todos os homens na linha de montagem me olharam. Do começo ao fim todos na linha de montagem viraram e *me* – encararam! Mr. Woodson me agarrou pelo ombro! “Você de novo”, ele disse, “carcamano desajeitado! Emperrou o trabalho todo outra vez, seu cucaracho imbecil!”. [*Ele cobre o rosto.*] Ah, Nitchevo. Eu perdi

³⁶ 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.

a dignidade. Chorei... [*Inspira, num soluço estremeado.*] Mas vamos esquecer isso agora, acabou! É noite, somos só nós – o quarto está quentinho – vamos dormir... (WILLIAMS, 2012, p. 230-231, grifos do autor).

Nitchevo tornou-se uma palavra conhecida nos Estados Unidos na década de 1930, em razão da peça *Tovarich* [1936], que estreou no *Plymouth Theatre*, no *off-Broadway*, em outubro de 1936, permanecendo até agosto do ano seguinte (IBDB, [2023]). A peça foi escrita originalmente pelo dramaturgo francês Jacques Deval, em 1933, porém, a versão apresentada era uma adaptação para o teatro comercial estadunidense idealizada por Robert E. Sherwood. O espetáculo foi arrebatador e mobilizou um público ansioso para ver as consequências da Revolução Soviética na vida dos nobres, cujo elenco estava repleto de estrelas: os atores advindos do cinema mudo, Margaret Dale e John Halliday, entre outros.

Em 1937, o cineasta ucraniano Anatole Litvak realizou uma versão fílmica de mesmo nome em Hollywood, com adaptação também de Sherwood. O filme, com as grandes estrelas da época, Charles Boyer e Claudette Colbert, teve repercussão ainda maior por todo o país, sendo mais provável que Williams o tenha assistido ao invés de ter visto a peça. O dramaturgo só começou a frequentar Nova Iorque após 1945, quando teve sua primeira peça³⁷ no circuito da Broadway. Na década de 1930, ainda não conhecia o metiê teatral, como estudante universitário era um frequente apreciador do cinema, mesmo quando sua família acabou também atingida drasticamente pela Grande Depressão (HALE, 2001, p. 9), tendo que abandonar os estudos temporariamente.

A peça só chegou na Broadway quando foi transformada em musical, em 1963, com libreto de David Shaw, música de Lee Pockriss e letras de Anne Crosswell. O elenco era de peso, encabeçado por Vivien Leigh e Jean-Pierre Aumont. Teve 264 apresentações e rendeu a Leigh o Prêmio Tony de melhor atriz, meses antes de falecer. A atriz sempre foi associada à obra canônica de Williams, tornando-se um ícone, devido à interpretação da primeira Blanche Dubois no cinema, da peça *A Streetcar Named Desire* [Um bonde chamado Desejo, 1947], em uma adaptação dirigida por Elia Kazan, de 1951.

Tovarich é focada na vida dos príncipes refugiados em Paris, Mikail Alexandrovitch e Tatiana Petrovna, sete anos após a Revolução Russa. Com uma abordagem que chega a contornar a comédia farsesca, o adaptador retrabalha um tema político – que fervia os

³⁷ *The Glass Menagerie* [O zoológico de vidro, 1945].

jornais da época – entregando-o em forma palatável aos estadunidenses, assim, figura a vida dos monarcas russos sem sua pompa, verdadeiros párias em uma sociedade francesa estranha aos seus costumes. Aproximando-os, assim, à população estadunidense tomada pela miséria da Grande Depressão. Para sobreviver naquela ambiência tão diversa, como proletários, o casal aristocrático disfarça suas identidades e se tornam mordomo e governanta em uma mansão de uma família rica – uma verdadeira humilhação aos aristocratas. Ao final, são descobertos, no entanto, permanecem como serventes após uma breve crise de identidade.

Para os estadunidenses que viviam sob a guarda nacionalista do capitalismo e da teocracia, amedrontados pela ideia não entendida [tendenciosa e erroneamente manipulada pela crítica jornalística e o governo] sobre o *comunismo*, os tais monarcas viviam uma aristocracia derrotada que se apresentava uma verdadeira tragédia, porém, às voltas com a comédia e a farsa. Seriam, então, tidos como a sofrida aristocracia que perdia seu espaço. O tom cômico dava uma sensação de expurgo da dor, mesmo porque, ao final, os personagens rendem-se de suas angústias aristocráticas e aceitam a plenitude de sua nova posição social capitalista, felizes em estar servindo à classe alta e serem assalariados.

No segundo ato, Georges e Helene, filhos do casal rico que emprega os nobres russos sem saber quem são, fascinados com suas figuras sofisticadas e sua cultura extravagante, estudam palavras russas com um dicionário.

Helene [*ainda sonhadora*]: Tovarich Mikail!
Georges: Eles odeiam ser chamados assim, é a palavra que os bolcheviques usam.
Helene: É uma palavra adorável, Tovarich – Camarada. [*Olhando o dicionário*] ‘Não importa’?
Georges: O quê?
Helene: ‘Não importa’; você sabe, ‘não se preocupe’.
Georges: Ah, nitchevo, nitchevo.
(DEVAL; SHERWOOD, 2021, p. 94, grifos dos autores, tradução nossa)³⁸

O jovem casal de irmãos descobre, portanto, que a palavra *tovarich* significa *camarada/companheiro*, a mesma palavra que os líderes da Revolução [que eles chamam

³⁸ Helene [*Still dreamily*]: Tovarich Mikail!
George: They hate to be called that, it’s the word the Bolsheviks use.
Helene: It’s a lovely word, Tovarich – Comrade. [*Looking at dictionary*] ‘It doesn’t matter?’
George: What?
Helene: ‘It doesn’t matter’; you know, ‘don’t worry’.
George: Oh, nitchevo, nitchevo.

de *bolcheviques*], então seus supostos algozes, usavam para designar os cidadãos russos, sem distinção de hierarquia. Descubrem, também, a palavra *nitchevo*, que significa *não importa* ou *não se preocupe* ou, ainda, *nada, isso não é nada*. É uma expressão comum usada em conversas cotidianas para indicar que algo não é importante ou não tem importância.

Tatiana: Não! É a *nossa* cozinha, Mikail. Respire o ar, meu querido. Tem cheiro de cebola, fumaça de carvão e sabão marrom – mas quando você respira, torna-se o ar da Rússia – frio e limpo. Onde quer que possamos ir, será o mesmo ar. Em nossos pulmões, olhos e corações estaremos na Rússia. [*Agarrando-se a ele*] Mishenka –
Mikail: Tamouska.
Tatiana [*com energia alegre*]: Nitchevo!
Mikail [*Mikail se deixa contaminar*]: Nitchevo!
Tatiana [*repetindo mais alto*]: Nitchevo!
Mikail [*repetindo*]: Sim, Tatiana. Nitchevo! [*Tatiana gargalha a plenos pulmões*].
Tatiana: Nitchevo – nitchevo – nitchevo –
Mikail [*Mikail volta à alegria*]: Nitchevo – nitchevo – nitchevo – [*Tatiana beija Mikail. Mikail tira o avental, pendura-o, veste o casaco*].
(DEVAL; SHERWOOD, 2021, p. 130-131, grifo do autor, tradução nossa)³⁹

A expressão só terá, de fato, um significado importante no conteúdo da peça, quando o casal, ao ter suas identidades descobertas, é forçado a deixar o emprego na noite de *Réveillon*, durante uma grande nevasca. Porém, de forma poeticamente irônica, Sherwood e Deval rendem os personagens, tornando-os obedientes assalariados da classe trabalhadora. Para os estadunidenses, portanto, poderia soar uma nota de redenção: não eram mais aristocratas, pois, afinal, tornaram-se capitalistas. Ou, pelo menos, não eram *comunistas* – ideia que fortalece a ideologia patriótica, então disseminada pelo Governo. Talvez, tenha sido isso que William Edward McCray (1963, p. 2) identificou, em sua tese de doutorado *The Place of Robert E. Sherwood in the American*

³⁹ Tatiana: No! It's *our* kitchen, Mikail. Breathe the air, my darling. It smells of onions and coal gas and brown soap – but when you breathe it in, it becomes the air of Russia – cold and clean. Wherever we may go, it will be the same. In our lungs, and our eyes, and our hearts will be Russia. [*Clinging to him*] Mishenka–
Mikail: Tamouska.
Tatiana [*with joyful energy*]: Nitchevo!
Mikail [*Mikail lets himself be won over*]: Nitchevo!
Tatiana [*repeting it louder*]: Nitchevo!
Mikail [*repeting*]: Yes, Tatiana. Nitchevo! [*Tatiana laughs with a full-throated laugh*].
Tatiana: Nitchevo – nitchevo – nitchevo –
Mikail [*Mikail is restored to gayety*]: Nitchevo – nitchevo – nitchevo – [*Tatiana kisses Mikail. Mikail takes off apron, hangs it up, puts on coat*].

Drama [O lugar de Robert E. Sherwood na dramaturgia estadunidense], como defesa de *democracia* na obra de Sherwood.

4 *The Petrified Forest e Fugitive Kind*

The Petrified Forest é uma das peças mais importantes de Sherwood, com ações em uma lanchonete de um posto de gasolina em pleno deserto do Arizona. Está centrada em um grupo de personagens ligados ao crime organizado, durante uma fuga perigosa da polícia. Como uma crítica ao contexto da Grande Depressão, a peça figura o fracasso do sonho americano e a crise do capitalismo, com suas consequências humanas, levando à criminalização e ao questionamento do sistema.

Primeiro trabalhador da estrada [*Engolindo*]: Certamente é uma Revolução! E é exatamente isso que temos que enfrentar, quer um monte de velhos fanfarrões do Leste gostem ou não...

Segundo trabalhador da estrada: Sim – e quando chegar – como *você vai*...

Primeiro trabalhador da estrada: Quando chegar, finalmente vamos conseguir um pouco da igualdade que fala a Declaração da Independência.

Segundo trabalhador da estrada: Igualdade – o caralho! É escravidão. E como é que você vai gostar de algo como isso?

Primeiro trabalhador da estrada: O que a gente tem agora, eu gostaria de saber? Você chama *isso* de liberdade? [*Ele coloca mais comida em sua boca ágil.*]

Boze: Escute aqui, moleque. Na escola, a gente teve que estudar muito sobre aquele sistema furado que eles têm na Rússia – e eu estou aqui para dizer que se você estivesse vivendo lá, não poderia chamar sua própria alma de sua.

Primeiro trabalhador da estrada: E como eu sei que *tenho* uma alma? (SHERWOOD, 1939, p. 362, grifos do autor, tradução nossa)⁴⁰

Levantando questões sobre a ordem social daquele momento histórico, com personagens que questionam o sistema, em especial a questão da propriedade, Sherwood aponta falhas das ideologias de seu país, o *American Dream* e o *American Way of Life* [o sonho americano e o jeito estadunidense de viver como consumidor]. Em todo momento

⁴⁰ First Lineman [*Swallowing*]: Certainly it's revolution! And that's exactly what we got to come to, whether a lot of old fluffs back east like it or not...

Second Lineman: Yeah – and when it comes – how *are you* going to...

First Lineman: When it comes, we're going to finally get some of that equality they talked about in the Declaration of Independence.

Second Lineman: Equality – hell! It's slavery. And how will you like that?

First Lineman: What have we got now, I'd like to know? Do you call *this* freedom? [*He stows more food into his nimble mouth.*]

Boze: Listen to me, kid. In school we had to read up a lot on that cockeyed system they got in Russia – and I'm here to tell you that if you were living over there you wouldn't be able to call your soul your own.

Fist Lineman: And how do I know I've *got* a soul?

há, também, uma comparação com alternativas socialistas, apontando melhores perspectivas sociais, todavia, sempre contestadas por personagens que se consideram mais patriotas, ao defender o capitalismo. O fascismo brota, assim, nas entrelinhas.

Há uma oposição entre aqueles que defendem a manutenção de uma ordem social de manutenção do sistema e aqueles que a desafiam, os criminosos, reconhecidos então como *outsiders*. Foi exatamente a ideia deste tipo de personagem que permeou toda a obra de Williams, por toda sua carreira.

Gabby: Que você tem cérebro. Eu posso ver que você tem.

Squier: Sim – cérebro sem propósito. Barulho sem som. Forma sem substância. Você já leu *Os homens vazios*⁴¹? [*Ela balança a cabeça*] Não leia. É desanimador, porque é verdade. Refere-se aos intelectuais, que pensavam ter conquistado a Natureza. Eles represaram as águas e a usaram para irrigar as terras baldias. Construíram monstruosidades aerodinâmicas para penetrar sua resistência. Eles a embrulharam em celofane e a venderam para farmácias. Estavam tão certos de tê-la dominado. E agora – você percebe o que está causando o caos mundial? (SHERWOOD, 1941, p. 380, tradução nossa)⁴²

O poema *The Hollow Men* (ELIOT, [2023]), referido pelo escritor Squier, tem uma importância histórica e literária significativa, tanto na história da poesia modernista, quanto dialética, no sentido de possibilitar reflexão sobre a condição humana no contexto pós Primeira Guerra Mundial. O período foi drasticamente marcado pela desilusão e desintegração após a devastação da Guerra. T. S. Eliot reflete sobre as incertezas e angústias daquele momento político-social, capturando o clima de desesperança e desespero que permeava a sociedade. Ao retratar a desolação psicossocial dos *homens vazios*, T. S. Eliot expôs as feridas emocionais e psicológicas deixadas pela Guerra, oferecendo uma visão sombria da condição humana e das consequências do conflito nos Estados Unidos.

Tennessee Williams parece buscar a empatia, a conscientização e a reflexão sobre as desigualdades e injustiças presentes na sociedade capitalista ao citar Eliot [2023]. Ao dar voz e visibilidade aos *outsiders* – os homens vazios –, o dramaturgo convida o público

⁴¹ Referência ao poema *The Hollow Men*, de T. S. Eliot [2023].

⁴² Gabby: That you've got brains. I can see you have.

Squier: Yes – brains without purpose. Noise without sound. Shape without substance. Have you ever read *The Hollow Men*? [*She shakes her head*] Don't. It's discouraging, because it's true. I refers to the intellectuals, who thought they'd conquered Nature. They dammed it up, and used its waters to irrigate the wastelands. They built streamlined monstrosities to penetrate its resistance. They wrapped it up in cellophane and sold it to drugstores. They were so certain they had it subdued. And now – do you realize what it is that is causing world chaos?

a questionar as estruturas de poder, o valor da educação e da ciência, tal como repensar as ideologias dominantes, abrindo espaço para a diversidade, a inclusão e a busca por uma sociedade mais justa e igualitária.

[Os dois se sentam. Gabby aumenta o volume do rádio.]

Voz pelo rádio [*muito animada*]: ...todos ansiosos para ouvir as últimas notícias sobre a maior caça homem da história da Humanidade. Uma grande operação policial foi lançada em todo o Sudoeste, de St. Louis à costa do Pacífico. Guardas nacionais estão cooperando com a polícia estadual e os famosos *Texas Rangers*, bem como inúmeras equipes de civis locais e postos da Legião, em um esforço determinado para capturar os membros da notória gangue do Mantee – para trazer à justiça esse bando de preto feroz, assassinos, sequestradores, assaltantes de bancos, perpetradores do chocante massacre em Oklahoma City...

Jackie: Dá uma reverência, Duke.

Voz pelo rádio: a gangue escapou em dois carros, um dos quais continha Mantee e mais três homens, o outro carro contendo três homens e uma mulher. O carro de Mantee foi visto de madrugada em Tularosa e mais tarde em Hillsboro, no Novo México. O segundo carro foi identificado positivamente em Esteline, no Texas Panhandle, quando parou na delegacia de polícia local, assaltou-a e partiu levando um grande suprimento de armas e munição.

Jackie: Boa, rapazes! Não entendo como conseguiram fazer isso com a Doris junto...

Duke: Cala a boca!

Voz pelo rádio: ambos os carros, sem dúvida, estão indo em direção à fronteira, mas é certo que ainda não a alcançaram, devido ao grande número e à vigilância das patrulhas. Condições de guerra prevalecem em todas as estradas do oeste do Texas, de Novo México e do Arizona, e você sabe como os oficiais da lei são energéticos nessa região de fronteira: eles atiram primeiro e perguntam depois.

[*Jackie indica seu desprezo, mas Duke o encolhe com um olhar.*] O governador do Arizona emitiu a seguinte declaração: “enquanto Mantee e seus seguidores estiverem soltos, uma mancha de vergonha irá macular a orgulhosa honra dos Estados Unidos. Qualquer cidadão que deliberadamente preste ajuda ou conforto a esses inimigos públicos é um traidor de sua pátria e será responsabilizado perante o grande tribunal da opinião pública”. (SHERWOOD, 1941, p. 393, tradução nossa)⁴³

⁴³ [*They both sit down. Gabby has turned up the volume control dial.*]

Radio voice [*very brisk*]: ...all anxious first off to hear latest bulletins concerning the greatest manhunt in human history. A monster dragnet has been cast over the entire southwest from St. Louis to the Pacific Coast. National Guardsmen are co-operating with state police and the fame Texas Rangers as well as countless local posses and Legion posts in a determined effort to apprehend the members of the notorious Mantee gang – to bring to justice this fierce, colorful band of murders, kidnappers, bank-robbers, perpetrator of the shocking massacre in Oklahoma City...

Jackie: Take a bow, Duke.

Radio voice: The gang made its escape in two cars, one of which contained Mantee and three other men, the other car containing three men and one woman. The Mantee car was seen early this morning at Tularosa and later at Hillsboro in New Mexico. The second car was positively identified at Esteline in the Texas Panhandle when it stopped at the local police station, held it up, and departed with a large supply of guns and ammunition.

Jackie: Nice going, boys! I don't see how they did it with Doris along to...

Duke: Shut up!

Radio voice: Both cars are undoubtedly headed for the border, but it is considered certain they haven't reached it, due to the number and vigilance of the patrols. War-time conditions prevail on all the roads of Western Texas, New Mexico and Arizona and you know how the officers of the law are in this red-blooded

Em relação ao contexto histórico, *The Petrified...* aborda o surgimento do crime organizado nos Estados Unidos, durante a Lei Seca⁴⁴, assim como as ações dos, então, criminosos que lucravam com o comércio ilegal de bebidas alcoólicas. A Grande Depressão levou ao surgimento de assaltantes de bancos para obter verbas para suas destilarias clandestinas. Esses personagens se tornaram populares na cultura estadunidense da época, cinema e teatro, com alguns sendo até considerados heróis populares. Essa peça de Sherwood reflete esse contexto histórico.

Duke [*em tom baixo*]: Foi um tiro ruim, velho. Mas eu tinha que disparar rápido. Agora, escutem – eu deixei aquele otário me fazer de otário. Mas – ninguém tente isso de novo. Tenham em mente que eu e a rapaziada somos candidatos à força, e no momento em que alguém fizer um movimento errado, eu vou matar todos vocês. Então, permaneçam em seus lugares. [*Ele guarda sua arma no coldre, pega a metralhadora Thompson e senta-se à direita. Há um silêncio sepulcral.*]. (SHERWOOD, 1941, p. 401, tradução nossa)⁴⁵

No final da peça, o destino do personagem Duke Mantee – o criminoso fugitivo que faz as pessoas na lanchonete de reféns com sua gangue – fica em aberto, sugerindo que ele pode continuar fugindo ou ser capturado pela polícia a qualquer momento.

Também, discute o conceito de anti-herói, figurado em Alan Squier – o escritor fracassado e desiludido, interessado em Gabrielle –, que não possui as características tradicionais de um herói, mas desperta interesse e empatia no público. “Squier: eu não sei

frontier region: they shoot first and ask questions afterward. [*Jackie indicates his scorn, but Duke withers him with a look.*] The Governor of Arizona has issued the following statement: “As long as Mantee and his followers are at large a blot of shame will mar the proud scutcheon of these United States. Any citizen who knowingly gives air door comfort to these public enemies is a traitor to his country and will be answerable before the great bar of public opinion”.

⁴⁴ A Lei Seca nos Estados Unidos foi uma política de proibição da produção, venda, distribuição e consumo de bebidas alcoólicas. Durante esse período, que durou de 1920 a 1933, era ilegal fabricar, vender e transportar álcool em todo o país. A motivação por trás dessa lei era de natureza moral. Os defensores da proibição acreditavam que o álcool era a causa de muitos males da sociedade, como a criminalidade, a violência doméstica, os acidentes de trânsito e a decadência moral. Porém, produção, venda e consumo de álcool continuaram clandestinamente, dando origem a um mercado paralelo próspero e a uma onda de atividades ilegais, como contrabando e fabricação caseira de bebidas alcoólicas, fortalecendo o crime organizado, a máfia e os gângsteres (BBC, 2019).

⁴⁵ Duke [*quietly*]: It was a bad shot, Pop. But I had to get it off fast. Now, listen – I let that mug make a mug out of me. But – Don’t anybody try that again. Just keep in mind that I and the boys are candidates for hanging, and the minute anybody makes the wrong move, I’m going to kill the whole lot of you. So keep your seats. [*He returns his revolver to its holster, picks up the Tommy gun and sits down at the right. There is a dead pause.*].

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 1, jan-jun 2025

de nada. Veja bem, o problema comigo é que eu pertencço a uma raça em extinção. Eu sou um intelectual” (SHERWOOD, 1941, p. 380, tradução nossa)⁴⁶.

A versão fílmica, hoje cultuada pelos aficionados em filmes *noirs*, tem o título homônimo, inclusive no Brasil, e foi lançado em 1936. Teve direção do experiente Archie Mayo e as participações de grandes nomes de Hollywood naquele momento, como Humphrey Bogart e Leslie Howard, além da iniciante e promissora Bette Davis, em um de seus primeiros papéis de destaque. Este foi, provavelmente, o meio que levou Williams a ter contato com essa obra de Sherwood.

Fugitive Kind é a peça de Tennessee Williams, inédita no Brasil, que tem proximidades com *The Petrified Forest* – a segunda peça longa de Tennessee Williams e uma das mais ricas em material dramático. Escrita quando o dramaturgo ainda era conhecido como Thomas Lanier Williams III, aos 26 anos, apresenta o personagem que irá habitar a maioria de suas peças posteriores: o homem [ou mulher] marginalizado[a] que, sem culpa pessoal, não se encaixa na sociedade, demonstrando uma admirável vontade de sobreviver – o[a] *outsider*.

Os personagens páreas – situações e até mesmo o título, característicos de toda a obra de Tennessee Williams – têm sua origem aqui, *um tipo de fugitivo* do sistema. Além da expressão ser o título da peça de 1937, foi usado também para nomear o filme de 1960⁴⁷, baseado em *Orpheus Descending* [*A descida de Orfeu*, 1957], entretanto, uma obra que não tem relação com a peça de 20 anos antes.

Naquela época, Williams ainda estava aprendendo seu ofício, frequentando universidades. Esta peça, em particular, revela que pode ter bebido em fontes tão diversas quanto os filmes de gângsteres dos anos trinta, sobre controversas sociais e personagens anarquistas injustiçados, como *Winter set* [direção de Alfred Standell, 1936, sobre o caso do assassinato de Sacco e Vanzetti, com a atriz Margo e o ator Burgess Meredith, adaptado da peça de Maxwell Anderson] e *Romeo and Juliet* [*Romeu e Julieta*, 1936, direção de George Cukor, com Leslie Howard e Norma Shearer, adaptado da peça de Shakespeare].

⁴⁶ Squier: I don't know anything. You see – the trouble with me is, I belong to a vanishing race. I'm one of the intellectuals.

⁴⁷ *The Fugitive Kind* [com o artigo *the* – em português *o*], no Brasil, teve o título de *Vidas opostas*, direção de Sidney Lumet e com Marlon Brando [o ator que se tornou o grande ícone das obras canônicas de Williams por conta de sua atuação na peça – e no filme adaptado – *A Streetcar Named Desire*], Anna Magnani e Joanne Woodward.

Fugitive Kind, com seus amantes marcados pelas incertezas impostas pelo momento econômico e tendo como cenário uma cidade grande degradada pela Grande Depressão, tem as ações em um alojamento precário às margens do Rio Mississippi em St. Louis, à sombra da Ponte Eads, onde Williams passava os sábados, longe de seu trabalho – era empregado de uma fábrica de sapatos. Seus personagens eram bem familiares a ele: desempregados mendicantes, jovens escritores sem perspectivas e artistas ligados à Administração de Progresso do Trabalho⁴⁸, até mesmo gângsteres, socialistas [idealistas não soviéticos] e agentes do governo.

Leo: Eu estava desesperado, eu – eu fui pular da ponte.

Chuck [*incrédulo*]: Não!

Leo: Foi a Glory que me impediu.

Chuck: A Glory estava lá na ponte?

Leo: Não, mas parecia que sim. Eu ouvi a voz dela dizendo ‘Leo!’ assim que eu comecei a me levantar sobre a grade, e eu me virei e esbarrei direto em um policial, e ele disse: ‘Que diabos você está fazendo aqui?’ Eu disse: ‘Observando o rio, só isso’. Ele disse: ‘O rio não precisa ser observado. Ele não vai fugir!’ Eu disse: ‘Sim, precisa sim. Ele está fugindo o mais rápido que pode, e eu juro que não o culpo. Quem não quer fugir desta cidade miserável?’ E isso o deixou irritado e ele me deu uma pancada com seu cassetete e disse: ‘Circulando, camarada, circulando! – E eu simplesmente ri na cara dele. Eu disse: ‘Obrigado, policial. Essa é a melhor dica que você já deu a alguém – circulando!’ – Ele olhou para mim como se tivesse achando que eu estava louco. Acho que ele estava certo. Só havia um pensamento na minha cabeça que eu consigo me lembrar, e era voltar aqui o mais rápido possível e ver a Glory antes que eu mudasse de ideia novamente e decidisse fugir como o rio! (WILLIAMS, 2001, p. 145, grifos do autor, tradução nossa)⁴⁹

Glory, personagem feminina, corresponde a Gabrielle [Gabby], de *The Petrified...*, a atendente da lanchonete, é a paixão de Leo, escritor correspondente a Alan Squier, da

⁴⁸ A Administração de Progresso do Trabalho [ou *Works Progress Administration*, WPA] foi uma agência governamental criada nos Estados Unidos durante a década de 1930, como parte das iniciativas do *New Deal* [Novo acordo], implementadas pelo então presidente Franklin D. Roosevelt – uma medida paliativa para os problemas consequentes da Grande Depressão [1929-1939] (BRITANNICA, 2023).

⁴⁹ Leo: I was desperate, I – I started to jump off the bridge.

Chuck [*incredulous*]: Naw!

Leo: It was Glory that stopped me.

Chuck: Glory was out there on the bridge?

Leo: No, but it seemed like she was. I heard her voice saying ‘Leo!’ just as I started to hoist myself over the rail and I turned around and bumped right into a cop and he said, ‘what the hell are you doing out here?’ I said, ‘Watching the river, that’s all.’ He said, ‘The river don’t need any watching. It won’t run away!’ I said, ‘Yes, it does. It’s running away as fast as it can and I’ll be damned if I blame it. Who wouldn’t want to be running away from this lousy town?’ And that got him sore and he gave me a poke with his billy and said, ‘Move on, buddy, keep moving!’ – And I just laughed in his face. I said, ‘Thank you, copper. That’s the best advice you ever gave anyone yet – keep moving!’ – He looked at me like he thought I was crazy. I guess he was right. There was only one thought in my head that I can remember and that was to get back here as fast as I can and see Glory before I changed my mind again and decided to run on off with the river!

peça de Sherwood, que, como ele afirma, salva-o do suicídio. Williams retrata o desespero humano perante os problemas econômicos e o conseqüente esfacelamento das relações humanas naquele momento histórico. As metáforas são sobressalentes, não expondo um Williams socialista, mas preocupado com o destino capitalista de seu país. Revelam a caracterização expressionista, deslocando-a do realismo.

Também foi a segunda peça de Williams a ser produzida pelo grupo amador *The Mummies of St. Louis* [Os mascarados de St. Louis], um coletivo dedicado ao drama de protesto social, mergulhados no estudo do socialismo e da opressão fascista, de crítica ao capitalismo e interessados na perseguição aos seus opositores. Seu contexto, portanto, leva a entender a peça como de um dramaturgo simpático aos radicais-socialistas e suas inclinações poéticas, sinalizando sua futura reputação como o mais compassivo dramaturgo lírico dos Estados Unidos – o mestre do teatro moderno no seu país. O monólogo de Leo, que encerra a peça, revela essa figuração poética sobre a justiça social e o posicionamento de Williams em relação ao sistema:

Leo: Eles nunca vão pegar gente como ele até aprenderem que a justiça não sai de canos de armas. – Eles também nunca vão nos pegar – Não até derrubarem todas essas velhas paredes podres onde eles queriam nos trancar! [*Mais calmamente.*] Olha, Glory. A neve ainda está caindo. Acho que Deus ainda está dormindo. [*Entonação crescente.*] Mas de manhã talvez ele acorde e veja o desastre! Ele vai ouvir as vozes dos meninos gritando as notícias da manhã – “O criminoso foi capturado, o fugitivo voltou!” – E talvez ele fique terrivelmente zangado com o que fizeram na sua ausência, esses tolos justos que brincaram de ser Deus esta noite e todas as outras noites enquanto ele dormia! – [*Suavemente, mas com forte sentimento.*] Ou se ele nunca acordar – então nós também podemos brincar de Deus, e enfrentá-los com coragem e nosso próprio conhecimento do que é certo, e ver qual mascarada se sai melhor no final, a deles ou a nossa – [*Ele se vira lentamente para longe da janela. Em seguida, colocando o braço ao redor de Glory.*] Mas esta noite não há mais nada a fazer além de dormir por um tempo e esquecer, enquanto a neve continua caindo... (WILLIAMS, 2001, p. 166, grifos do autor, tradução nossa)⁵⁰

⁵⁰ Leo: They'll never catch his kind till they learn that justice doesn't come out of gun barrels. – They'll never catch us either – Not till they tear down all the rotten old walls that they wanted to lock us up in! [*More quietly.*] Look, Glory. The snow's still falling. I guess that God's still asleep. [*Rising inflection.*] But in the morning maybe he'll wake up and see disaster! He'll hear the small boys' voices shouting the morning's news – “The Criminal's Captured, the Fugitive Returned!” – And maybe he'll be terribly angry at what they've done in his absence, these righteous fools that played at being God tonight and all the other nights while he's been sleeping! – [*Softly but with strong feeling.*] Or if he never wakes up – then we can play God, too, and face them out with courage and our own knowledge of right, and see whose masquerade turns out best in the end, theirs or ours – [*He slowly turns away from the window. Then, putting his arm around Glory.*] But tonight there's nothing left to be done but sleep for a time and forget, while the snow keeps on falling...

Desta forma, é possível afirmar que *The Petrified Forest* e *Fugitive Kind* são duas obras que compartilham algumas semelhanças em relação aos contextos históricos, às temáticas e à construção de personagens. No entanto, também apresentam diferenças distintas em suas abordagens e estilos.

Ambas foram escritas durante a Grande Depressão, um período que marcava a sociedade devastada pela tragédia econômica e as consequências humanas com os personagens alegorizando o momento histórico, de forma expressionista. Essa atmosfera de incerteza e desespero é refletida em ambas as obras, que exploram personagens à margem da sociedade e lutam para encontrar seu lugar em uma sociedade em colapso.

Terry: Eu não sou o seu tipo. Eu e você, nós não poderíamos ter continuado juntos. Eu não teria aguentado. Eu nunca aguentei nada, Macushla. Sempre fui um fugitivo. E agora ainda sou um – Se vocês policiais quisessem me manter trancado em algum lugar, não deveriam ter dado tantos tiros na minha carcaça para eu sair correndo! [*Ele ri.*] Inferno, vocês podem tirar minha foto agora e pendurá-la em todos os correios daqui até a costa rochosa da lua – por todo o bem que isso vai fazer! Glory... [*O cigarro escapa de seus dedos.*] [*Os transeuntes descem lentamente, um a um, seus rostos curiosos e apáticos e suas figuras desajeitadas grotescamente iluminadas pela lâmpada vermelha no patamar. Eles se agrupam em meio círculo murmurante em torno das figuras centrais de Terry, Glory e os policiais. Leo, despertado e sóbrio pelo que aconteceu, atravessa a multidão e vai ao lado de Glory. Uma sirene policial se aproxima ao longe.*]

Glory: Terry – eu vou com você, Terry!

Policial: Se você fizer isso, irmã, terá que ir muito mais longe do que até à Delegacia de Polícia da Avenida Laclede.

Leo: Ele se – ?

O'Connor: Foi. (WILLIAMS, 2001, p. 164-165, grifos do autor, tradução nossa)⁵¹

Há uma dualidade entre os personagens Terry, o equivalente a Duke Mantee, da peça de Sherwood, e Glory, e ainda entre as autoridades policiais. Terry se vê como um *outsider*, alguém que não se encaixa na sociedade. Ele se autodeprecia, afirmando que sempre fugiu das responsabilidades e que a violência policial apenas o impulsionou ainda

⁵¹ Terry: I'm not your kind. Me an' you, we couldn't have gone on together. I wouldn't have stuck. I never stuck at anything, Macushla. I was always running away. And now I still am – If you coppers wanted to keep me locked up somewhere you shouldn't have shot so goddamn many holes in my carcass for me to be running out through! [*He laughs.*] Hell, you can take my picture now an' hang it up in every post office from here to the rockbound coast of the moon – for all the good it'll ever do you! Glory... [*The cigarette slips from his fingers.*] [*The transients come slowly downstairs, singly, their dully curious faces and shambling figures grotesquely lighted by the red bulb at the landing. They group themselves in a mumbling half-circle about the central figures of Terry, Glory and the officers. Leo, wakened and sobered by what has happened, pushes through the men and goes to Glory's side. A police siren rises from the distance.*]

Glory: Terry – I'm going with you, Terry!

Officer: If you do sister, you'll have to go a hell of a lot further'n the Laclede Avenue Police Station.

Leo: He's – ?

O'Connor: Gone.

mais a ser um eterno fugitivo, com isso, faz uma menção ao título da peça. Sua fala é carregada de sarcasmo e de desafio, demonstrando sua resistência ao sistema que o marginaliza.

Por outro lado, Glory comprova sua lealdade a Terry, expressando seu desejo de acompanhá-lo, mesmo enfrentando a ameaça das autoridades. O policial presente adverte que ela teria que ir além das barreiras impostas pelas instituições, sugerindo a impossibilidade de um relacionamento entre os dois e a incompatibilidade com a estrutura social vigente – uma espécie de Romeu e Julieta às avessas.

A dinâmica dessa simbologia reflete a atmosfera da Grande Depressão, em que os personagens são afetados pela crise econômica e pelas desigualdades sociais, com fortes comprometimentos humanos. Ambos os personagens enfrentam a opressão das instituições e buscam encontrar sua identidade e significado em um mundo em crise.

As peças abordam, portanto, esses temas de forma expressionista, destacando as lutas individuais dos personagens e a alienação em relação ao sonho americano e ao estilo de vida estabelecido, o *American Way of Life*.

Sherwood retrata um grupo de personagens que figuram uma variedade de perspectivas sociais e políticas, desde um poeta desiludido, até um bandido notório. A peça examina as tensões entre suas diferentes visões de mundo e a dificuldade de se realizarem com o *American Dream*.

Por sua vez, *Fugitive Kind* também se passa em um ambiente marginalizado, em uma cidade sulista decadente. Tennessee Williams se espelha em Sherwood para criar um contexto semelhante, de personagens desajustados, buscando escapar de suas circunstâncias opressivas. A peça de Williams aprofunda ainda mais as questões sociais e psicológicas dos personagens, sobretudo porque há, inclusive, um escritor falido e socialista.

Uma diferença notável entre as peças é a linguagem utilizada pelos dramaturgos. Sherwood adota um tom mais realista, com diálogos mais diretos e uma narrativa mais linear. Por outro lado, Williams, conhecido por seu estilo poético e atmosférico, utiliza uma linguagem mais simbólica e introspectiva – com um inglês coloquial ao reproduzir o sotaque sulista –, explorando as complexidades emocionais e psicológicas de seus personagens, o que explicita a poética expressionista. “Abel: Eu lembro de você, garota. Quando eu estava aqui antes, eu te vi. Sonhei com você. Sonhei que o seu cabelo estava

pegando fogo e eu estava – [Sua voz aumenta e ele se aproxima ainda mais. Glory grita] [...]”. (WILLIAMS, 2001, p. 113, tradução nossa)⁵². Williams deixa claro na rubrica inicial da peça:

Quando a cena é iluminada, o cenário é realista. Mas durante as cenas finais da peça, onde o clima é predominantemente lírico, o palco escurece, os detalhes realistas se perdem – a grande janela, a luz vermelha no patamar e as paredes sombreadas criam um pano de fundo quase expressionista. (WILLIAMS, 2001, p. 23, tradução nossa)⁵³

Williams chamaria essa figuração lírica de *teatro plástico* quando publica o prefácio da peça *The Glass Menagerie*, em 1945 – uma estilística expressionista, como afirma Peter A. Philips (2015, p. 22-26). Uma fuga do realismo com simbologias que estão sobretudo na visualidade, não simplesmente no texto ou na interpretação. Williams, assim, parece acreditar no lirismo, mais do que no dialogismo que caracteriza sobremaneira o drama.

Terry: Vamos, camarada, a revolução acabou!
Glory: Tenha cuidado com ele! Certifique-se que ele esteja escondido! [Terry carrega Leo para cima. Glory vai até o balcão e acende a lâmpada com uma cúpula verde por um momento – então ela solta um grito, lembrando-se do perigo. Desliga a luz e fecha apressadamente uma caixa contendo alguns pequenos objetos que ela retirou da escrivaninha. Em seguida, O'Connor reaparece do lado de fora da janela. Ele carrega uma lanterna: seu feixe de luz é direcionado através da janela e pelo chão.] (WILLIAMS, 2001, p. 160, tradução nossa)⁵⁴

O personagem Terry usa a frase “a revolução acabou” como uma expressão metafórica para comunicar que a esperança em uma mudança radical e revolucionária já passou ou foi perdida – o país não conseguirá se livrar do capitalismo. A referência à Revolução Soviética é, portanto, um contexto histórico e político significativo para essa afirmação, com contraponto ao colapso capitalista com a Grande Depressão.

⁵² Abel: I remember you, girl. When I was in here before I saw you. I dreamed about you. I dreamed that your hair was on fire and I was – [His voice rises and he goes still closer. Glory screams] [...]

⁵³ When lighted the set is realistic. But during the final scenes of the play, where the mood is predominantly lyrical, the stage is darkened, the realistic details are lost – the great window, the red light on the landing and the shadow walls make an almost expressionistic background.

⁵⁴ Terry: Come along, Comrade – the revolution’s over!

Glory: Be careful with him! Be sure you cover him up! [Terry carries Leo upstairs. Glory goes to the counter and turns on the green-shaded bulb for a moment – then she gasps aloud, remembering the danger. Turns the light off and hastily closes box containing a few little articles she removed from the desk. Then O'Connor reappears outside the window. He carries a flashlight: its beam is directed through the window and across the floor.]

Tal Revolução, ocorrida em 1917, foi um momento de grande transformação na Rússia, marcado pela queda da monarquia czarista e pela ascensão do regime comunista liderado por Lênin, posteriormente assumido por Stalin. A revolução prometia mudanças sociais, igualdade e justiça para as massas trabalhadoras. No entanto, ao longo dos anos, o regime se tornou autoritário, reprimindo dissidências e perdendo o ímpeto original. Mas ainda foi chamado de comunista.

Terry está sugerindo que a esperança de uma mudança radical e transformadora, semelhante à Revolução, está acabada com a chegada de O'Connor, o policial. Ele pode estar expressando desilusão com a possibilidade de começar uma vida nova, esquecendo o passado de crimes, chamando a atenção de Leo, o comunista, que os ideais revolucionários foram abandonados ou distorcidos em meio ao cumprimento institucional da punição do que a sociedade considera criminoso. A frase também pode transmitir um sentimento de resignação diante das circunstâncias atuais, em que as promessas de mudança foram frustradas, desde que ele pretende se entregar à polícia.

Nesse sentido, a fala de Terry reflete o clima político e social da época, explorando a desilusão e a sensação de que as oportunidades para uma transformação significativa já passaram, deixando os personagens lidando com uma realidade opressiva e desesperançosa. “Terry: Isso é ruim. Diga para seu irmãozinho, por minha conta, que o mundo é um caso perdido. É como uma tuberculose galopante – a única cura é o machado!” (WILLIAMS, 2001, p. 84, tradução nossa)⁵⁵.

Ambas as peças, no entanto, compartilham o desejo de retratar a luta dos indivíduos em um mundo em crise – sobretudo pela economia em colapso, a verdadeira criminosa e criadora deles. Revela-se, assim, as camadas mais profundas da natureza humana, questionando as estruturas sociais e ideológicas dominantes.

5- Últimas considerações

Descortinar a presença de Sherwood nas obras de Williams revela-se esclarecedor quanto aos recursos dramáticos sobre sua obra. As investigações comparativas de *Tovarich* com *The Strangest Kind of Romance* e de *The Petrified Forest* com *Fugitive Kind*

⁵⁵ Terry: That's bad. You tell your kid brother for me that the world's a hopeless case. It's like galloping consumption – the only cure is the axe!

possibilitaram identificar expedientes narrativos e poéticos comuns entre os dois autores. Como as obras de Sherwood vieram antes das de Williams, certamente há uma conexão reconhecida entre elas.

No caso de *The Strangest...*, Williams retrata um indivíduo desumanizado pelo sistema capitalista, cuja solidão é compartilhada com a gata Nitchivo. O uso do termo russo remete a conotações políticas, sociais e históricas, relacionadas ao contexto da Segunda Guerra Mundial, à Revolução Soviética e à influência da cultura russa.

Entretanto, em *Fugitive Kind*, Tennessee Williams compartilha semelhanças em relação aos contextos históricos, temáticos e, também, construção de personagens. Ambas foram escritas durante a era da Grande Depressão nos Estados Unidos, explorando a sociedade devastada pela crise econômica e as consequências humanas desse período.

Williams levanta, assim, questões sobre a ordem social e critica as ideologias do *American Dream* e *American Way of Life*, convidando ao questionamento as estruturas de poder e as ideologias dominantes. Apresenta o personagem marginalizado, aquele que não se encaixa na sociedade, bem como lida com o desespero humano e a degradação das relações sociais durante a Grande Depressão. Uma forma de extrapolar a vida privada para falar da vida pública. As peças trazem, com isso, o posicionamento de Williams em relação ao sistema e à justiça, evidenciando sua inclinação poética no expressionismo, visto o farto uso de simbologias, além de seu engajamento com questões sociopolíticas.

Há, ainda, outra obra que possui expedientes coincidentes entre os dois autores. *Idiot's Delight*, de Robert E. Sherwood (1939), indubitavelmente marca presença na peça nunca publicada nos Estados Unidos de Tennessee Williams, *This Is (An Entertainment)* [*Isto é (Um entretenimento)*, 1975] (WILLIAMS, 1975), já encenada em seu país na década de 1970, porém, inédita e desconhecida, inclusive no Brasil. Por intermédio de uma cópia digitalizada oficial cedida pelo pesquisador e editor das obras de Williams nos Estados Unidos, Prof. Dr. Thomas Keith, da *Pace University*, foi possível ter contato com essa raríssima obra e, como uma primeira leitura, já foi possível identificar a relação entre as duas. Entretanto, esta investigação não cabe no escopo deste trabalho. *This Is...* é uma peça absolutamente singular e de uma fase da carreira de Williams, entre 1962 e 1983, que necessita de aprofundamento na investigação analítica, em especial da forma dramatúrgica, salientemente paródica.

As obras, de ambos os dramaturgos, exploram personagens que desafiam a ordem estabelecida, destacando a luta por sobrevivência e a busca por um lugar em uma sociedade em colapso. Elas revelam a sensibilidade de Williams e Sherwood em retratar as desigualdades e injustiças presentes na sociedade capitalista, buscando despertar a empatia, a conscientização e a reflexão no público.

Esse estudo não tem a intenção de ser conclusivo, diante disso, não exclui a possibilidade de que outras peças de Williams ainda possam ser encontradas e estudadas. Como ainda há muitas peças a serem resgatadas de centros de pesquisa e bibliotecas em seu país, é possível que surjam obras com outras referências no futuro, ampliando ainda mais a compreensão dessa relação entre Tennessee Williams e Robert E. Sherwood.

Referências

BBC. Lei Seca nos EUA: como norma de 100 anos atrás ainda influencia a complicada relação dos americanos com o álcool. **G1** – Ciência e saúde. 02 fev. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/02/03/lei-seca-nos-eua-como-norma-de-100-anos-atras-ainda-influencia-a-complicada-relacao-dos-americanos-com-o-alcool.ghtml>. Acesso: 22 jun. 2023.

BRITANNICA. Works Progress Administration – United States History. 2 jun. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Works-Progress-Administratio>. Acesso em: 22 jun. 2023.

BRUHM, Steven. Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire. **Modern Drama**, Vol. 34, No. 4, Winter, 1991, pp. 528-537. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/499342/summary>. Acesso: 29 jun. 2023.

CONKLIN III, Carroll C. **The Eschatological Vision of Robert E. Sherwood**. Tese (Doctor in Philosophy) Graduate College of Bowling Green State University, 1977. 195 p.

DEVAL, Jacques; SHERWOOD, Robert E. **Tovarich**. New York: Hassell Street Press, 2021. 172 p.

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

ELIOT, T. S. The Hollow Men. **All Poetry**. Disponível em: <https://allpoetry.com/the-hollow-men>. Acesso: 22 jun. 2023.

GASSNER, John (Ed.). **Twenty Best Play of the Modern American Theatre**. New York: Crown, 1939. p. vii-xxii.

HALE, Allean. Introduction – A Playwright to Watch. In: WILLIAMS, Tennessee. **Fugitive Kind**. Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 2001. p. 9-18. *E-book*.

IBDB – Internet Broadway Database. **Tovarich**. Disponível em: <https://www.ibdb.com/broadway-production/tovarich-11209#ProductionStaff>. Acesso em: 9 Jan 2023.

LAHR, John. **Tennessee Williams** – Mad Pilgrimage of the Flesh. New York: New Directions, 2015. *E-book*.

MCCRAY, William Edward. **The Place of Robert E. Sherwood in the American Drama**. Tese (Doctor in Philosophy) School of Education, New York University, New York, 1963. 24 p.

PFISTER, Joe; SCHNOG, Nancy. **Inventing the Psychological** – Towards a Cultural History of Emotional Life in America. Yale: Yale University Press, 1997.

PHILIPS, Peter A. **Tennessee Williams’ “Plastic Theater”** – A Formulation of Dramaturgy for “The American Method” Theater. Dissertação (Masters of Arts in Theater) School of Theater & Dance, The University of Montana, Missoula, 2015. 107 p.

SHERWOOD, Robert Emmet. **Idiot’s Delight**. In: GASSNER, John (Ed.). **Twenty Best Play of the Modern American Theatre**. New York: Crown, 1939. p. 93-135.

SHERWOOD, Robert Emmet. **The Petrified Forest**. In: CERF, Bennett A.; CARTMELL, Van H. (Ed.). **Sixteen Famous American Plays**. New York: Randon House, 1941. p. 361-422.

WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução de Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012.

WILLIAMS, Tennessee. **27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays**. New York: New Directions, 1966.

WILLIAMS, Tennessee. **Fugitive Kind**. Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 2001. 167 p. *E-book*.

WILLIAMS, Tennessee. **This Is (An Entertainment)** – Rehearsal Script. San Francisco: The American Conservatory, 1975. 101 p. (fotocópia digital autorizada).