

O teatro russo no teatro americano – aspectos tchekhovianos na dramaturgia de Tennessee Williams

Ana Maria Novi Hoshikawa (USP)¹

Resumo:

O trabalho pretende explorar alguns traços tchekhovianos presentes na obra dramaturgical de Tennessee Williams, tendo como base os comentários do próprio autor acerca de tal influência e, também, a maneira pela qual se deu a entrada da obra de Tchekhov em solo americano. Sabe-se que o Teatro de Arte de Moscou realizou turnê nos Estados Unidos entre 1922 e 1923; desde então, seu fazer teatral absorveu muito das técnicas stanislavskianas, e as peças de Tchekhov passaram a ser apreciadas pelo público norteamericano. O trabalho tentará levantar as principais maneiras pelas quais isso se traduz na obra do dramaturgo americano.

Palavras-chave: Anton Tchekhov, Tennessee Williams, Dramaturgia, Recepção.

1. Introdução

That summer I fell in love with the writing of Anton Chekhov, at least with his many short stories. They introduced me to a literary sensibility to which I felt a very close affinity at the time. Now I find that he holds too much in reserve. I am still in love with the delicate poetry of his writing and “The Sea Gull” is still, I think, the greatest of modern plays, with the possible exception of Brecht’s “Mother Courage”. (WILLIAMS, 1976. p.51)²

Life is more serious than all these things. D.H. Lawrence was the only [one] who realized how serious it was and his writing which is honest about it seems grotesque. Chekhov knew but he also knew it would be grotesque if you tried to say it, so there is always the beautiful incompleteness, the allusion and

¹ Ana Maria Novi Hoshikawa, Ms.
Universidade de São Paulo (USP)
ananovi@gmail.com

² Naquele verão, me apaixonei pela escrita de Anton Tchekhov, pelo menos por seus muitos contos. Eles me apresentaram a um novo tipo de sensibilidade literária pela qual senti grande afinidade à época. Agora, sinto que ele guarda muita coisa em reserva. Eu ainda estou apaixonado pela delicada poesia de sua escrita, e *A Gaiivota* ainda é a maior das peças modernas, com a possível exceção de “Mãe Coragem” de Brecht. (Tradução própria.)

delicacy which Lawrence lost, with a sense of a deeper knowledge under it all.
(WILLIAMS, 2000.p. 431-432)³

Tennessee Williams afirmou durante toda a sua vida a influência que sofrera do escritor russo, Anton Tchekhov, e durante o início de sua carreira, de fato, era possível sentir as ressonâncias tchekhovianas na delicadeza de seus textos. Com o passar do tempo, porém, Tennessee parece emancipar-se dessa leitura particular da realidade, desenvolvendo um estilo que ainda guarda algo daquele impressionismo de outrora, mas agora mostra-se mais agressivo e conflituoso. As duas citações acima servem para ilustrar aquilo que Tennessee “corrigirá” em seu próprio estilo, buscando uma honestidade maior em seu realismo e afastando-se do escritor russo, mas sem nunca abandoná-lo. No presente artigo, pretende-se mapear, de maneira sumária, aspectos da dramaturgia de Tennessee Williams que corroboram suas afirmações sobre a influência sofrida. Para tal, trabalharemos com alguns pontos formais e alguns pontos subjetivos nos quais ambos os escritores se encontram.

Para a análise dos pontos subjetivos, a forma como foi recebida a obra de Tchekhov em solo americano talvez seja de menor importância, no entanto, para os pontos formais, um comentário a esse respeito é essencial.

2. A chegada russa nos Estados Unidos

As primeiras traduções da obra de Tchekhov a surgirem nos Estados Unidos datam de 1908, quando a revista estudantil, *Yale Courant*, publicou suas versões de *O Jardim das Cerejeiras* (*The Cherry Garden*) e do *O Urso* (*The Bear*). Em 1912, uma coletânea de suas peças foi publicada, traduzida por Marian Fell, e, a partir de então, diversas outras traduções se seguiram. Lawrence Senelick, tradutor e estudioso de Tchekhov, afirma que as traduções eram de qualidade bastante duvidosa, e mesmo Tennessee sentia que as obras de Tchekhov nos Estados Unidos nunca haviam tido o tratamento que mereciam em inglês⁴.

A recepção das peças foi terrível, a crítica afirmava que eram tediosas, inúteis, “*a gallery of human waste represented by his fickle, spineless, drifting people.*”⁵. Acusaram o escritor de derrotista, pessimista, sem qualquer compromisso político ou moral, o que soava estranho ao público americano, que já criara em torno da *alma eslava* o mito do sofrimento e da luta política. Uma revista americana, ao avaliar o potencial de encenação de suas peças, afirmou que até o pior dos amadores teria que sofrer algum tipo de afrouxamento do cérebro para querer levá-las ao palco.

³ A vida é mais séria do que todas essas coisas. D.H. Lawrence era o único que percebia quão sério era, e seus escritos honestos a esse respeito parecem grotescos. Tchekhov sabia, mas também sabia que seria grotesco se o tentasse dizer, então há sempre essa linda incompletude, a alusão, a delicadeza que Lawrence perdeu, com uma sensação subjacente de sabedoria mais profunda. (Tradução própria.)

⁴ SENELICK, 1997. Sobre o comentário de Tennessee mencionado, ver citação da nota 16.

⁵ Citado por MEISTER, 1953. Uma galeria de dejetos humanos representada por suas pessoas fracas, inconstantes e flutuantes. (Tradução própria.)

O contexto teatral americano da época justifica, em certo grau, a péssima aceitação que tiveram as peças. Tratado desde o início como indústria de entretenimento, o teatro americano submetia-se demasiadamente a interesses comerciais, não demonstrando ainda profundas preocupações com técnicas elaboradas de encenação, tampouco escolhas mais audazes de textos dramáticos - a preferência ainda era dada a Vaudevilles e Melodramas de modo geral. À época das primeiras traduções de Tchekhov, o movimento de resistência ao teatro comercial estava apenas começando. As pesquisas cênicas, as tentativas de modernização do palco americano e de seu repertório eram esforços concentrados principalmente nos teatros iídiche, como no de Jacob Gordin, por exemplo⁶. É com o *Little Theatre Movement*, chamados “teatrinhos”, que começará a se desenvolver em diretores, atores e críticos a vontade de fazer um teatro *professional* (termo empregado por eles como oposição ao teatro comercial), muito embora esse interesse leve mais tempo para se desenvolver no público.

É nesse contexto que o Teatro de Arte de Moscou (TAM), liderado por Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko, é convidado para uma turnê nos Estados Unidos em 1922-1923. O convite fora feito, curiosamente, por dois imigrantes europeus já bem estabelecidos na cena teatral americana: Otto Kahn, um banqueiro patrono das artes (especialmente teatro e ópera), e o produtor emigrado russo, Morris Gest, responsável pela escolha dos grupos a serem levados. Gest e Kahn já haviam levado outros russos, o Chauve-Souris de Ballief, por exemplo, para uma turnê extremamente bem sucedida em 1922, e a atriz Alla Nazimova, cuja carreira também ascendera espantosamente bem. Juntos, articularam uma intensa campanha para a recepção do TAM, mandando publicar livros e artigos a respeito do teatro russo e suas conquistas, além de esforçar-se no sentido de garantir que a turnê não fosse interpretada como uma ameaça comunista. Para isso, Kahn organizou um comitê de patronos para o grupo teatral russo, composto somente de figuras importantes dos Estados Unidos, por exemplo.

Quando a companhia enfim chegou, a ideia de uma ameaça comunista já havia sido dissipada e, no meio teatral, já havia se difundido um interesse generalizado nas novas técnicas e linhas de pesquisa que o TAM estava propondo. De modo geral, as encenações de Tchekhov pelo TAM foram um tremendo sucesso e, para sempre, seriam tidas como modelo de leitura da obra tchekhoviana nos Estados Unidos, com extrema ênfase em seu realismo psicológico e na vastidão de detalhes cenográficos, sonoros e gestuais. Além disso, outro ponto notado unanimemente pela crítica foi a coesão, a organicidade, o poder do *ensemble* do grupo – acostumados como estavam com o *star system*, onde os atores eram hierarquicamente expostos, e seus papéis escritos para dar-lhes o devido destaque⁷.

3. T. Williams, A. Tchekhov e K. Stanislávski : aspectos formais

⁶ Para maiores informações sobre a importância do teatro desenvolvido por imigrantes nos EUA, ver HOHMAN, 2011.

⁷ É interessante saber que a atriz russa emigrada, Alla Nazimova, admitira em uma carta que, embora Tchekhov fosse seu escritor preferido, sua encenação nos EUA era impossibilitada pelo *Star System*, que jamais daria conta das exigências da peça, para a qual todos os atores deveriam dividir o palco em níveis iguais de importância e excelência. (citado por MEISTER, 1953).

Admitido o impacto que as encenações de Tchékhov pelo TAM tiveram nos Estados Unidos, podemos, então, supor que a leitura posterior que Tennessee Williams fez de suas peças as teve inevitavelmente como referência. Há de se lembrar que, após o final da turnê do grupo de Stanislávski, alguns atores ficaram para trás, transformando sua experiência com o TAM em negócio lucrativo, dando aulas em estúdios teatrais. Tennessee Williams teve grande contato com esses grupos profundamente impactados pelas técnicas stanislávskianas, como o Group Theatre e o Theatre Guild, por exemplo, e através deles entrou em contato com o *método stanislávski* americano. É sob essa chave que Tennessee parece ter lido Tchékhov e, o que nos permite fazer tal suposição reside na própria tecitura de sua dramaturgia: em seu cuidado no detalhamento de cenários, de sons que permeiam a peça, sugerindo uma série de relações semânticas, a escolha minuciosa das características da vestimenta das personagens, de suas poses e gestos, tudo isso nos remete não a Tchékhov, mas ao Tchékhov do TAM.

Tennessee Williams parece ter pensado suas peças como uma totalidade, na qual a explicitação gestual, cenográfica e sonora de Stanislávski já estivesse implícita. A discussão levantada por Raymond Williams, em seu livro, *Drama em Cena*⁸, pode elucidar melhor tal ponto. O crítico afirma que, ao confrontar o texto dramático de Tchékhov com os apontamentos feitos por Stanislávski acerca de sua encenação, nota-se que aquilo que o dramaturgo deixa em aberto, o diretor preenche. Este preenchimento, no entanto, não se diz relativo somente à ação momentânea das personagens, mas em coerência com e contribuindo para o significado total da peça. Williams (o crítico) justifica tal empreitada como uma tentativa de testar o potencial dramático do detalhe encontrado em romances⁹. O que se pode concluir, então, é que, com Tchékhov e Stanislávski, o teatro como linguagem única e complexa é atingido. Não mais dependendo somente do texto e dos atores que o entoam, os significados a serem comunicados passam a ser expressos através de uma complexa combinação de todos os elementos disponíveis num palco: luz, cenário, gesto, som, silêncio, ritmo, e o texto dramático, uma vez assumido esse potencial, pode se permitir *semanticizar* muito mais do que palavras e diálogos, mas também silêncios, toques, olhares fugazes, roupas... como num romance. O teatro, em suma, se emancipa do reino absoluto da palavra, e o comunicado deixa de ser exclusivamente o dito.

Nas rubricas de Tennessee Williams podemos sentir o controle que tem sobre essa linguagem complexa do teatro, de suas potencialidades “romanescas”; algumas de suas rubricas chegam a parecer, pragmaticamente, impossíveis de encenar, dadas suas qualidades narrativas ou demasiadamente subjetivas. Abaixo, alguns exemplos retirados das peças “*The Long Stay Cut Short or The Unsatisfactory Supper*”¹⁰:

MRS. “BABY DOLL” BOWMAN appears. She is a large and indolent woman, but her amplitude is not benign, her stupidity is not comfortable. There is a suggestion of Egypt in the arrangement of her glossy black hair and the

⁸ WILLIAMS, 2010.

⁹ “Se a totalidade da experiência, para a qual o s detalhes contribuem, pode ser imaginada e escrita na forma de texto dramático.” (WILLIAMS, 2010. p.173)

¹⁰ WILLIAMS, 1990.

purple linen dress and heavy brass jewelry she is wearing. (WILLIAMS, 1990. p. 33)¹¹

(The screen door creaks open and AUNT ROSE comes out on the porch. She is breathless with the exertion of moving from the kitchen, and clings to a porch column while she is catching her breath. She is the type of old lady, about eighty-five years old, that resembles a delicate white-headed monkey. She has on a dress of gray calico which has become too large for her shrunken figure. She has a continual fluttering in her chest which makes her laugh in a witless manner....). (WILLIAMS, 1990. p.35)¹²

Nota-se que aquilo que Tennessee explicita em suas rubricas é muito mais do que a cor de um vestido, por exemplo, mas toda a história que existe por trás dele, e o tipo de relação que deve explicitar entre a personagem que o veste e as demais personagens, ou entre ela e sua vida, seu futuro, suas circunstâncias ou desejos. Ou mesmo o pedido ao encenador para que consiga e reproduza na peça o som de gansos selvagens em um momento específico, para que possa compor não só a realidade imediata da peça, mas o símbolo do movimento, da liberdade, do pertencimento a um grupo que a personagem que os avista tanto deseja.

Wild geese!

(If possible a faint honking should be heard as the geese pass over.)

ARTHUR: Yes.

HERTHA: They're going up north to the lakes. – Why don't they take me with them?

ARTHUR: You're not a wild goose.

HERTHA: But I could be one – I could be anything that flies!

(The wind roars about them.)

(WILLIAMS, 2000. p.19)

As rubricas de Tchekhov não exibem tal grau de detalhamento, ele deixa muito do trabalho de estabelecimento de todas essas relações subjacentes do texto ao leitor ou diretor; sinaliza somente aquilo que há de crucial, pausas, gestos, sons que **sugerem** significados. Tchekhov é muito mais misterioso para o leitor do que pode ter parecido a um espectador de suas peças

¹¹ Sra. “BABY DOLL” BOWMAN aparece. Ela é uma mulher grande e indolente, mas sua amplitude não é benigna, sua estupidez não é confortável. Há uma sugestão do Egito no arranjo de seus cabelos sedosos e em seu vestido de linho roxo e nas pesadas bijuterias que usa. (Tradução própria)

¹² (A porta de tela abre rangendo e TIA ROSA sai para a varanda. Ela está sem ar do esforço de se mover da cozinha, e se agarra a uma das colunas da varanda enquanto retoma o fôlego. Ela é o tipo de velhinha, por volta de oitenta e cinco anos, que parece um delicado macaco de cabeça branca. Ela usa um vestido de chita cinza que ficou grande demais para sua encolhida figura. Ela sente um contínuo tremular em seu peito, o que a faz rir de maneira demente. (tradução própria)

pelo TAM. É Stanislávski quem dita que Kóstia deve entrar em cena carregando as vestes de Nina, no primeiro ato de *A Gaivota*, e depois, deve desdobrá-las para que a atriz o vista, ou jogá-las no chão quando não consegue apoiá-las na mesa¹³, como símbolo de sua frustração. As escolhas de encenação de Stanislávski agregam sentidos à peça, enunciando aquilo que, muitas vezes, Tchékhov só insinuava. Na dramaturgia de Tennessee Williams dá-se um processo similar, mas sem a necessidade de intervenção de um diretor, a própria peça fornece a quem quer que a leia os apontamentos necessários para a formação de sentidos. Tchékhov era impressionista, Stanislávski o fez realista, e é o Tchékhov realista de Stanislávski que sentimos na composição de Tennessee.

4. T. Williams e A. Tchékhov: aspectos subjetivos

Sobre a recepção americana das primeiras peças de Tennessee Williams é interessante notar que foi similar à recebida pelas peças de Tchékhov no momento de sua primeira entrada. Acusaram Tennessee Williams de lidar com tipos inúteis, de não estabelecer compromissos sociais, de ser pessimista e derrotista. Sentia-se que suas peças não iam a lugar nenhum, como outrora Stanislávski sentira com Tchékhov, e isso parcialmente pode ser creditado à falta de uma ação dramática demarcada, pois o motor propulsor das obras de ambos os escritores não é o acontecimento concreto, como acontece no melodrama ou na *peça bem feita*, mas a gradual caracterização das personagens.

A semelhança entre as críticas recebidas também nos aponta para outro elemento comum entre os escritores, os personagens que decidiram retratar. *Sad people with problems...* dissera um biógrafo de Tennessee¹⁴. De modo geral, é possível sintetizar aquilo que caracteriza a “tragédia” da existência de suas personagens como um descompasso terrível entre o mundo real (da verdade, como caracterizaria Tchékhov) e o mundo fictício/fantástico que elas criam para si. Em Tchékhov, um tipo recorrente é o do intelectual idealista, que sonha e deseja um mundo melhor e, por outro lado, é absolutamente ineficaz, como Treplióv, de *A Gaivota*, ou Ivanov, de *Ivanov*; ou mesmo Sórin (*A Gaivota*¹⁵), *l’homme qui voulu*. Este, de fato, poderia ser o epíteto da maioria das personagens de ambos os dramaturgos, onde o contraste entre aquilo que as personagens desejam e aquilo que efetivamente têm é constantemente tematizado. Em Tennessee, são infinitos os exemplos disso (apesar dos mais claramente similares se concentrarem em suas obras iniciais): Heavenly, Hertha e Dick, de *Spring Storm*, Mrs Hardwicke-Moore, em *The Lady of Larkspur Lotion*, ou a famosa Blanche Dubois, de *Um Bonde Chamado Desejo*¹⁶.

Ademais das semelhantes disposições e destinos de seus personagens, os escritores também optaram por trabalhar essencialmente com pessoas marginalizadas, de uma forma ou outra, pelo sistema econômico e o processo histórico de sua época. A dramaturgia de Tchékhov retratava uma classe provincial nobre que, ao fim do capitalismo comercial, perde sua função, como também todo o seu dinheiro. Assim, tornam-se ineptos para o novo sistema que se apresenta,

¹³ MERLIN, 2003. Loc 1766 (Kindle Edition)

¹⁴ LEAVITT & HOLDITCH, 2011.

¹⁵ SENELICK, 2006.

¹⁶ WILLIAMS, 2000.

como Lopakhin de *O Jardim das Cerejeiras*¹⁷ tão claramente mostra. Não só os nobres, mas todo o aparato social que os sustentava, desde seus serviços até seu tipo de educação e polidez, torna-se obsoleto e, no entanto, à revelia do mundo e às custas de qualquer salvação, seguem vivendo como se nada houvesse mudado. Embora não fosse seu foco, o contexto de mudanças econômicas e políticas está sempre presente na obra tchekhoviana, condicionando efetivamente a história de seus personagens. Tennessee Williams, de forma similar, retrata a sociedade agrária do Sul, com toda a sua nostalgia do período *antebellum*, das antigas e tradicionais famílias latifundiárias e aristocráticas, das maneiras polidas e patricias. O choque entre estes portadores da nobre herança e os novos costumes do Norte e dos imigrantes, que adentravam seu território gradualmente desde a Guerra Civil, cria o mesmo tipo de efeito alcançado por Tchekhov. Ambos os escritores trabalham com grupos sociais “fronteiriços”, ou transicionais, representantes de um mundo que, aos poucos, se esfacela, abandonando a todos em meios aos quais não pertencem.

A galeria de personagens de Tennessee, porém, se estende um pouco mais, englobando também as camadas mais baixas da sociedade, aqueles que se veem descartados pelas exigências do tempo moderno, especialmente conturbado após a crise de 1929; são eles os boêmios, os vagabundos, as prostitutas, os artistas fracassados. Estes seguem a mesma lógica da “nobreza” sulina decadente, não pertencem ao mundo no qual estão situados e, por isso, sofrem.

Cabe atentar às consequências que resultam da incongruência entre personagem e mundo real: o constante desencontro e a incompreensão. No geral, essas personagens, por não pertencerem ao contexto no qual se encontram, se conduzem segundo um conjunto estranho de regras e, assim, são mal compreendidas. *Forgiveness through understanding*¹⁸ (WILLIAMS, 2000), é isso que pede Blanche Dubois. É preciso entender de onde eles vêm para poder julgá-los, como pede o Escritor de *Lady of the Larkspur Lotion*. São seres frágeis esses, que passam como sonâmbulos pelas peças, não devendo ser acordados. Lopakhin, de *O jardim de Cerejeiras*, por exemplo, é incapaz de compreender a conduta de Liubovna, que prefere perder seu precioso e nostálgico jardim a ter que se adaptar aos novos tempos, ele grita e ela não reage. Porém, o que Tchekhov nos sinaliza é que não é uma preferência, ali não existe escolha, pois não existe lucidez. E a falta de lucidez não é loucura, seus “fingimentos” não são mentiras ou mendacidade, como grita Brick de *Gata em Teto de Zinco Quente*¹⁹, são armas contra uma existência hostil e estranha.

Deriva daí um dos traços mais marcantes da dramaturgia tchekhoviana e que também perpassa a dramaturgia de Tennessee: a incomunicabilidade entre as personagens. Se estão a mundos de distâncias uns dos outros, como se comunicar? A alienação das personagens atinge graus de tamanho extremismo que a alteridade, por vezes, parece não existir. Em ambos os escritores, os diálogos se frustram, assemelhando-se a monólogos por sua ineficácia. Eles raramente servem como consolo ou refúgio a quem participa, mesmo que um dos integrantes esteja, de fato, aberto ao outro, a troca nunca se dá. A verdade parece grande demais para ser enunciada, no entanto, por vezes assume características catárticas e, como explosões, irrompe em monólogos quase confessionais. O alcance disto difere entre os escritores. As personagens

¹⁷ SENELICK, 2006.

¹⁸ Perdão através da compreensão.

¹⁹ WILLIAMS, 2000.

de Tchekhov são mais contidas, mais aristocráticas em suas maneiras, sua polidez não permite que esses vislumbres da verdade se mantenham por muito tempo e, assim, suscitam menos consequências. Em Tennessee, por outro lado, há mais violência e malícia, como também maior intencionalidade nas falas, o que faz do diálogo gatilho para conflitos, mas raramente redenção. É interessante notar, aqui, que essa diferença entre as opções feitas pelos escritores explicita exatamente aquilo do que Tennessee fala na segunda citação do trabalho. Os conflitos resultantes dos diálogos conferem às peças do dramaturgo americano um elemento grotesco. Nestas cenas existe um *pathos* hiperbolizado, associado à aguda evidência de quão alienígena é a situação dentro do mundo retratado pela peça, fundindo trágico e cômico de maneira deformante, mas ainda realista. Há de se concordar com Tennessee, admitindo que Tchekhov jamais reproduz o grotesco, apesar de também suscitar o cômico através desse mesmo contraste, talvez porque o faça de maneira alusiva, ou com sua *delicada incompletude*.

5. Notas finais

De 1981 a 1983, Tennessee Williams trabalhou em sua adaptação de *A gaivota*, admitidamente sua peça favorita de Tchekhov, *The Notebook of Trigorin*²⁰. A nota introdutória que escreveu parece resumir sua complexa relação com o escritor russo, justificando as escolhas feitas em sua adaptação e situando-o como mediador entre ele e o público americano.

Chekhov was a quiet and delicate writer whose huge power was always held in restraint. I know that in a way this may disqualify me as an "interpreter" of this first and greatest of modern plays. If I have failed him, it was despite an intense longing to somehow utilize my quite different qualities as a playwright to bring him more closely, more audibly to you than I've seen him brought to you in any American production.

Our theatre has to cry out to be heard at all . . . (WILLIAMS, 1997)²¹

Ao lermos a peça, percebemos facilmente suas intenções de tornar a peça audível, Tennessee preenche a peça ao modo de Stanislávski, evidenciando boa parte das subtramas que Tchekhov deixa latentes. AS reticências do escritor também desaparecem, como se seu "intérprete" tentasse libertar tudo aquilo que mantém contido e refreado. Além disso, Tennessee de fato coloca suas diferentes qualidades de dramaturgo em ação, ao adaptar tematicamente alguns pontos da peça original e, através da adição de malícia e crueldade em alguns personagens, conferindo um tom cômico muito mais grotesco ao texto.

Um exercício interessante é comparar sua adaptação de Tchekhov às suas peças iniciais, especialmente às da coletânea *27 Wagons Full of Cotton*²². Faz-se claro, assim, a evolução de Tennessee

²⁰ (WILLIAMS, 1997)

²¹ Tchekhov era um autor discreto e delicado, cuja gigantesca força era sempre contida. Eu sei que, de certa forma, isso pode me desqualificar como "intérprete" da primeira e maior das peças modernas. Se eu o falhei, foi a despeito do meu intenso desejo de, de alguma forma, utilizar as minhas qualidades bastante diferentes como dramaturgo para trazê-lo mais perto, mais audível para vocês do que eu jamais o vi em qualquer produção americana.

Nosso teatro tem que gritar para ser ouvido... (tradução própria)

como escritor, que com o tempo filtra sua admiração para apropriar-se de um estilo único e pessoal. Porém, mais interessante ainda, é notar que isso ocorre parcialmente como reação à recepção de suas próprias peças. Ao longo de sua carreira, conseguiu entender algumas das características de seu público, notando que a sutileza não era sempre captada ou tida como positiva, e que esse realismo mais grotesco e psicológico era capaz de prender mais sua atenção. Isso parece ter ficado bastante evidente através das adaptações que fizera em seus textos ao transformá-los em roteiros de cinema, ou mesmo, em grau menor, ao encená-los na Broadway. Basta a comparação da personagem Baby Doll ou Flora Meighan de seu conto e suas peças com aquela figurada no cinema – a personagem Meighan, uma versão anterior de Baby Doll, na produção de 1955, fora retratada por Maureen Stapleton, enquanto na versão cinematográfica, pela jovem Carroll Baker – adaptação feita por Elia Kazan.

De modo geral, porém, o entendimento de Tennessee parece ter sido errado, *The Notebook of Trigorin* foi extremamente mal recebida pela crítica, que o acusou de ter embrutecido a peça, ou projetado suas questões pessoais (homossexualidade) sobre os personagens. E aqui entendemos um movimento duplo, de um lado o público teatral americano parece ter finalmente se aberto às novas dramaturgias e, por outro lado, Tennessee parece ter se rendido às expectativas comerciais contra as quais se colocara de início. No fim, seu grito se provou alto demais.

Referências Bibliográficas

- BUTSCH, Richard. *The Making of American Audiences - from stage to television, 1750-1990*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- CAVALIERE, Arlete e Vássina, Elena. *Teatro Russo - Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankim Editorial, 2001.
- FLECHE, Anne. *Mimetic Disillusion*. Tuscaloosa: The university of Alabama Press, 1971.
- HOHMAN, Valleri J. *Russian Culture and Theatrical Performance in America - 1891-1933*. New York: Palmgrave Mcmillan, 2011.
- LEAVITT, Richard F. e HOLDITCH, Kenneth. *The World of Tennessee Williams*. New Jersey: Hansen Publishing Group, 2011.
- MEISTER, Charles. "Chekhov's Reception in England and America. ." *American Slavic and East European Review*, 12.1 de 1953: 109-121.
- MERLIN, Bella. *Konstantin Stanislavsky*. New York: Routledge, 2003.
- SENELICK, Laurence. *The Chekhov Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . *The Complete Plays of Anton Tchekhov*. New York: Norton & Company, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

²² (WILLIAMS, 1949)

WILLIAMS, Tennessee. *27 Wagons Full of Cotton - and other one-act plays*. London: John Lehmann, 1949.

—. *American Blues*. New York: Dramatists Play Service INC., 1990.

—. *Memoirs*. New York: Bantam Book, 1976.

—. *Notebooks*. London: Yale University Press, 2006.

—. *Plays 1937 - 1955*. New York: Library of America, 2000.

—. *Plays 1957 - 1980*. New York: Library of America, 2000.

—. *The Notebook Of Trigorin*. New York: New Directions, 1997.

—. *The Selected Letters of Tennessee Williams*. Vols. I (1920 - 1945). New York: New Directions, 2000.

—. *The Selected Letters of Tennessee Williams*. Vols. II (1945 - 1957). New York: New Directions, 2004.