

Tennessee Williams: formas não dramáticas nas peças em um ato. Um relato de estudo cênico e interpretativo.

Maria Sílvia Betti (USP- FFLCH)

Resumo - Este trabalho propõe-se a relatar e discutir a experiência de estudo analítico e interpretativo de um conjunto de peças em um ato do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams a partir do acompanhamento de oficinas de preparação de atores desenvolvidas pelo Grupo TAPA, de São Paulo, entre janeiro e julho de 2010.

Palavras-chave - dramaturgia norte-americana; teorias do teatro; encenação

No decorrer de 2009 atores inscritos para uma das oficinas de interpretação do Grupo TAPA (Teatro Amador Produções Artísticas), de São Paulo, escolheram trabalhar com um conjunto de peças em um ato do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams (1911-1983) <sup>1</sup>. Dadas as imprecisões constatadas em muitas das traduções disponíveis, decidiu-se que os atores familiarizados com a língua inglesa fariam novas traduções dos originais escolhidos, e que elas seriam devidamente “testadas” e revisadas ao longo das próprias oficinas <sup>2</sup>.

A recepção do trabalho de Tennessee Williams no Brasil tendeu, desde o início, a reproduzir o teor dominante da crítica norte-americana e internacional, cristalizando fortemente a idéia de que o teatro do autor caracterizava-se pela representação das angústias e pulsões do “eu” mais do que pela figuração das estruturas sociais opressivas e alienantes à sua volta. Essa forma de recepção favoreceu sobremaneira a ligação de sua dramaturgia a um padrão “psicologizante” de interpretação e de direção, centrado nas questões individuais e familiares do dramaturgo e nos seus desajustes em relação aos valores e modelos vigentes de pensamento e de conduta. Esse padrão, por sua vez, tendeu a ser aplicado de forma análoga ao estudo interpretativo de suas peças em um ato.

---

<sup>1</sup> Tratava-se da oficina coordenada pelos diretores Brian Penido Ross e Guilherme Sant’Anna.

<sup>2</sup> As peças escolhidas foram: Mister Paradise (1937), tradução Kadi Moreno ; the Fat man’s Wife (1938), a Mulher do Gordo, tradução de Patrícia Alegre; Moony’s kid don’t cry (1930), O filho de Moony nun chora, tradução de Augusto César. Summer at the Lake (1937), tradução de Rita Gentile e Kadi Moreno. The Dark Room (1943), O Quarto Escuro, tradução de Isabella Lemos e Rita Gentile The Gnädiges Fräulein (1966), A Gnädiges Fraulein, tradução de Isabella Lemos e Carolina Manica; The Lady of the Larkspur Lotion (1941), a Dama da Loçãozinha, tradução de Isabella Lemos e Rita Gentile; The Pink Room (1943), O Quarto Rosa, tradução de Isabella Lemos

Tennessee Williams cultivou a escritura da peça em um ato nos dois períodos extremos de sua carreira: o que precede e acompanha o início de sua celebridade, entre o fim dos anos 1930 e os meados da década de 1940, e o que registra o declínio de seu prestígio autoral, no período final de sua produção, quando travou uma série de enfrentamentos com a crítica norte-americana institucionalizada.

As peças em um ato serviram sempre, no trabalho do dramaturgo, como uma espécie de laboratório de experimentações estilísticas, e foi a partir de recursos de expressão previamente empregados nelas que ele extraiu elementos que seriam utilizados posteriormente em peças de maior duração que viriam a se constituir em marcos dentro do conjunto de seus trabalhos. Ao contrário do que ocorreu no caso destas, suas numerosas e diversificadas peças em um ato só começaram a receber maior atenção teatral e acadêmica, nos Estados Unidos, há relativamente pouco tempo.

O trabalho aqui relatado consistiu, basicamente, no estudo interpretativo de um conjunto dessas peças de modo a extrair delas elementos para um trabalho coerente com a estrutura dramática de base.

O TAPA priorizou sempre, em suas montagens, um "teatro de dramaturgia", e seu trabalho caracteriza-se acima de tudo pelo empenho em fundamentar os recursos interpretativos num processo interno de estudo realizado em estreita relação com o caráter formal da dramaturgia encenada.

Para efeito de uma análise mais significativa dos resultados desse estudo seria necessário iniciar-se aqui um exame preliminar das peças que o integraram. Como as dimensões estipuladas para este texto não o permitem, opto por apresentar a seguir, com a concisão possível, um pequeno resumo das constatações geradas pelos processos de trabalho desenvolvidos e pelos problemas metodológicos que se apresentaram.

No que se refere aos processos de trabalho, a constatação mais recorrente foi a de que as técnicas interpretativas inicialmente propostas pelos atores se revelavam recorrentemente ineficientes em face de algo que parecia ser uma intransponível "banalidade situacional" das peças. Em muitas delas não se apresentava exatamente uma fábula no sentido convencional, mas um pequeno recorte espaço-temporal com características vagamente "realistas" cujos os efeitos de expressão cênica tendiam a revelar-se estranhamente vazios de substância. Algo nas peças fugia consistentemente à captação perceptiva e expressiva dos atores. O repertório de técnicas mobilizadas

mesmo pelos mais amadurecidos mostrava não ser capaz de processar uma dimensão das peças que parecia desprovida de toda e qualquer densidade.

Sucessivos meses de encontros semanais e de apresentações de cenas decorreram conduzindo sempre à mesma desnorteante sensação: os textos, por compactos e descomplicados que parecessem, desafiavam toda e qualquer perspectiva de construção e de apropriação expressiva a partir de seus elementos. Verbalizados pelos atores, os diálogos soavam falsamente realistas e caricaturalmente assemelhados ao que décadas de exposição à dramaturgia televisiva permitia identificar como uma espécie de naturalismo para consumo de massa.

A composição cênica das personagens revelava-se estereotípica, e as nuances de sentido rarefaziam-se num fluxo ora intempestivo e afoito, ora descontínuo e reticente. Os processos corporais e faciais sobrecarregavam-se desnecessariamente com recursos que ensombreciam a materialidade dos textos e muitas vezes resvalavam no clichê.

As eventuais tentativas de se trabalhar a partir do adensamento de elementos líricos não se mostraram menos destituídas de limitações: os resultados cênicos não davam conta da sobredeterminação da palavra como elemento estruturante, e a expressão desta, diante de uma efabulação propositalmente rarefeita, quando não simplesmente ausente, parecia girar em círculos e conduzir atores e diretores a um eterno e desestruturante ponto de partida.

Diante de um balanço perturbador que indicava que os vários meses de trabalho em 2009 pouco ou nada haviam agregado à sensibilidade interpretativa desejada, optou-se por uma radical estaca zero: partiu-se para um estudo de cenas propositalmente destituído de toda e qualquer inflexão, fosse ela qual fosse.

Transposto em som por meio da transmissão vocal dos atores, o extrato sonoro das falas teve, numa primeira etapa, os seus registros de intensidade e altura sistematicamente aplainados e nivelados. A seguir propôs-se que cada fala passasse a ser exercitada por meio de dezenas de repetições sucessivas com deslocamentos de tonicidade e inflexão colocados em diferentes pontos dos enunciados, de modo a sensibilizar os atores para as inúmeras possibilidades de sentido que cada uma das variantes potencialmente apresentava.

Trabalhando assim a partir da materialidade dramaturgica das peças, atores e diretores passaram a encontrar elementos de expressão e de construção de sentidos

não anteriormente detectados e não necessariamente explícitos na própria estrutura formal das peças.

Diálogos aparentemente coloquiais ou mesmo corriqueiramente “realistas” passaram a revelar-se “falsamente dialógicos”, quando não francamente “monológicos”. Enunciados que se mostravam apoiados nas regras da mais escorreita sintaxe passaram a evidenciar fraturas de sentido e elipses de pensamento singificativas, o que em alguns casos pareceu aproximá-los provocativamente do assim chamado “teatro do absurdo”.

De forma análoga, as composições corporais e gestuais apresentadas de início passaram a ser retrabalhadas, trazendo resultados interpretativos muito diversos dos inicialmente apresentados: a expressão cênica e compositiva das personagens, tanto em si mesmas como em sua interação com as demais, passou a mostrar-se densa e eficaz. A demanda de intensidade emocional anteriormente tida como fundamental revelou-se, na maioria dos casos, desnecessária ou mesmo redundante: sugestões e elipses contidas nas falas passaram a ser percebidas e valorizadas no trabalho interpretativo; uma funcionalidade lírica emergiu em diálogos antes percebidos como “realistas” ou mesmo “naturalistas” fazendo-os assim ganharem relevo a partir da própria materialidade da dramaturgia.

Referências textuais e expedientes associativos anteriormente ligados à percepção de Tennessee Williams como um dramaturgo “autobiográfico” foram, com isso, gradativamente revistos e repropostos. Em seu lugar emergiram as cadências musicais do blues e do jazz, o deslocamento cultural e existencial dos deserdados das elites decadentes, a desagregação afetiva dos marginalizados e explorados, e os artifícios necessários à sobrevivência de todos os que acreditaram no sonho capitalista e norte-americano da propriedade, e que se embebedam solitários nas espeluncas sórdidas e nos conjuntos habitacionais de periferia.

O trabalho realizado permitiu constatar que, num mundo em processo de desmonte como o nosso, o padrão dramático das peças em um ato de Tennessee Williams pode conter elementos valiosos para que repensemos e rediscutamos nossas perspectivas para figurá-lo, discuti-lo e em alguma medida intervir nele.

## Bibliografia

WILLIAMS, Tennessee. Hello from Bertha (1946); The Lady of the Larkspur Lotion (1941). In *27 Wagons Full of Cotton*, New Directions Publishers, 1946, first edition.

\_\_\_\_\_. Mister Paradise (1937); The Fat Man's Wife (1938); The Pink Room (1943); Summer at the Lake (1937). In *Mister Paradise and Other Plays*, New Directions Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. Something Unspoken (1958) in *Orpheus Descending and Baby Doll*. Penguin, 1961.

\_\_\_\_\_. The Dark Room (1943); Moony's kid don't cry (1930). In *American Blues. Five Short Plays*, Dramatists PlayService, 1948.

\_\_\_\_\_. The Gnädiges Fräulein (1966), In *Dragon Country: A Book of Plays*. New Directions Publishers, 1970.

\_\_\_\_\_. Talk to me like the Rain and Let me listen (1953). In *Tennessee Williams, Plays 1957-1980*, Library of American, 2000, # 120.