



O teatro estadunidense nos palcos de Londres: Tennessee Williams no Royal Court Theatre

The American theater on the London stage: Tennessee Williams at the Royal Court Theatre

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14873407>

Jonathan Renan da Silva Souza¹

Resumo

Este artigo busca dar notícia aos estudiosos e interessados em teatro estadunidense sobre a presença de peças de autores dos Estados Unidos no palco do Royal Court Theatre de Londres, um dos nascedouros do teatro moderno britânico e de importância reconhecida internacionalmente, sobretudo em revelar novos autores. Em foco estará a montagem de peças de Tennessee Williams (1911-1983), um dos dramaturgos encenados dentre o seleto grupo de estadunidenses cuja obra foi levada à cena no lendário teatro. O caráter historiográfico deste texto será entremeado com breves análises da relação entre o conteúdo e forma das peças de Tennessee que possivelmente suscitaram interesse dos diretores artísticos do Royal Court e possibilitaram um relevante intercâmbio entre o teatro estadunidense e o teatro moderno britânico no período pós-guerra.

Palavras-chave: Teatro inglês; Teatro norte-americano; Teatro subsidiado; George Devine; Teatro moderno britânico.

Abstract

This article aims at promoting knowledge to experts and researchers interested in American theatre of the presence of plays from the United States at the internationally recognized Royal Court Theatre in London, one of the birthplaces of modern British drama, especially for revealing new authors. It focuses on plays by Tennessee Williams (1911-1983), one of the playwrights staged among the distinct group of American playwrights whose work was taken to the stage of the legendary theatre. The historiographic character of this text will be intertwined with brief analyses of the relation between content and form of Tennessee's plays which possibly attracted the attention of the artistic directors of the Royal Court and made possible a relevant exchange between the American and the modern British theatre in the post-war period.

Keywords: English theatre; North American theatre; Subsidised theatre; George Devine; Modern British drama.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (DLM/FFLCH/USP) e Visiting PhD Student na Royal Holloway University of London (2023/2024). Dedicou-se a estudar Teatro Britânico com ênfase no período pós-Guerra e em dramaturgos como Arnold Wesker, Caryl Churchill, Edward Bond, Harold Pinter, Joan Littlewood, Joe Orton, John Arden, John McGrath, John Osborne, Sarah Kane, Shelagh Delaney e Tom Stoppard. E-mail: jonathan.renan.souza@usp.br.

Introdução

Considerado o berço do teatro moderno na Grã-Bretanha, o Royal Court Theatre se consagrou como uma das mais reconhecidas instituições teatrais britânicas do período pós-Segunda Guerra. George Devine (1910-1966), importante diretor que havia procurado desenvolver uma proposta de teatro artístico e de repertório aos moldes europeus junto ao Old Vic, acabou por ver suas ideias possíveis de se realizarem com a fundação da English Stage Company, que passou a ter por sede o Royal Court Theatre na Sloane Square, Londres, local onde, de acordo com a historiografia hegemônica, seria fundado o teatro moderno britânico em 1956 com a peça de John Osborne *Look back in anger*.

O edifício teatral no qual havia trabalhado George Bernard Shaw e que estava para ser alugado exatamente em meados dos anos 1950 concretizou os planos de Devine de colocar em cena peças de alta qualidade artística, aos moldes do que se fazia na Europa, em especial a Berliner Ensemble de Bertolt Brecht na Alemanha (cf. Rebellato, 1999, p. 153-154). Buscava-se assim um afastamento dos modos de produção do teatro comercial, sobretudo aqueles do West End,² que prezavam tão somente pelo retorno financeiro aos produtores, dramaturgos e estrelas. Nas palavras do diretor, “o lema duplo do teatro londrino é: temporada longa ou morte súbita” (Roberts, 1999, p. 14).³

A proposta de Devine, primeiro diretor artístico do Royal e considerado por alguns como o pai do drama moderno britânico, era estabelecer um teatro com uma linha artística mais definida – muitas vezes considerada por demais engajada – e que, sobretudo, desse voz para novos dramaturgos, em especial aqueles britânicos: “A política do Royal Court será de incentivar a dramaturgia atual, promovendo um teatro em que os dramaturgos contemporâneos possam se expressar de forma mais livre e frequente do que é possível sob condições comerciais” (Roberts, 1999, p. 8).⁴ Um dos pontos altos desse ideal foi a parceria do Royal com um dos seus primeiros grandes nomes, o então desconhecido John

² Tido como a “Broadway britânica”, o West End é uma região no centro de Londres de alta concentração de grandes teatros, cuja maior parte é ocupada por musicais da Broadway. Na historiografia teatral britânica, o termo se refere não apenas à localização geográfica, mas principalmente aos tipos de peças montadas, em geral musicais ou peças do circuito comercial com estrelas no elenco.

³ No original: “The twin mottoes of the London Theatre are: long run or sudden death.” As citações de livros não traduzidos para o português são de nossa tradução. Para fluência da leitura, optamos por colocar o original como notas de rodapé.

⁴ No original: “The policy of the Royal Court will be to encourage the living drama by providing a theatre where contemporary playwrights may express themselves more freely and frequently than is possible under commercial conditions.”

Osborne, que garantiu um sucesso inaugural e crucial para o Royal, a referida lendária encenação de *Look back in anger*, em 1956.

Várias dificuldades, porém, rapidamente se apresentariam no caminho de tal proposta, sobretudo financeiras, já que a montagem de novos nomes não necessariamente implicava sucesso de bilheteria, algo que o conselho do Court via com preocupação diante dos vultos ambiciosos de Devine e seus colaboradores, que pretendiam dar novos ares à cena londrina a partir dos anos 1950. No projeto não havia, entretanto, só autores desconhecidos; pelo contrário, a visão de Devine, Tony Richardson, Oscar Lewenstein, William (“Bill”) Gaskill – seus parceiros mais próximos – implicava também montar importantes nomes estrangeiros que ainda eram pouco conhecidos em Londres (a título de exemplo a tão esperada vinda da Berliner Ensemble à capital britânica se deu pela primeira vez exatamente em 1956, apresentando Brecht aos palcos londrinos no Palace Theatre logo após uma bem-sucedida temporada em Paris).

No bojo desses dramaturgos, Brecht era um dos nomes mais apreciados por Devine, bem como Beckett (estreado em 1955 em Londres sob direção de Peter Hall). Na verdade, para Devine, os dois dramaturgos sinalizavam o futuro do teatro moderno. Ao longo das temporadas, outras peças do que ficou posteriormente conhecido como Teatro do Absurdo foram montadas, em especial Ionesco, mas também Sartre. A apreciação do que se fazia no continente europeu não impediu, todavia, que, em variados momentos, o Royal levasse ao palco peças de dramaturgos de outras nacionalidades, dentre eles algumas figuras paradigmáticas do teatro estadunidense que naquele momento exportava uma vigorosa dramaturgia para além dos conhecidos musicais da Broadway e os filmes de Hollywood, muito populares na Grã-Bretanha.

Dramaturgos estadunidenses

Um dos primeiros dramaturgos cogitados para serem montados no Royal Court foi Arthur Miller, junto a importantes nomes como Brecht, Osborne e o irlandês Seán O’Casey. Em meados dos anos 1950 suas grandes peças já eram conhecidas e celebradas. Para George Devine e os outros membros do conselho, bem como para Oscar Lewenstein, *As bruxas de Salém*,⁵ peça de 1953, tinha grande potencial de aparecer na primeira

⁵ Ao referenciar as peças mais conhecidas de dramaturgos anglófonos, optamos por utilizar sua tradução mais conhecida em português brasileiro. Para aquelas que consideramos menos conhecidas do grande

temporada do Royal, como de fato aconteceu em 1956, tendo no elenco Alan Bates (que esteve na montagem original de *Look back in anger*) e Joan Plowright, grande dama do teatro e também futura esposa de Laurence Olivier. Apesar de certo atrito com Miller por conta da decisão de Devine de cortar uma das personagens, a encenação obteve críticas positivas e abriu caminho para certa proximidade de Miller com o teatro britânico naquele momento. Para alguns membros do conselho, porém, a peça – e várias outras que se sucederam ao longo do tempo – representava um risco financeiro que eles não estavam muito dispostos a correr:

Esdaile [um dos membros do conselho], que tinha imaginado um teatro oferecendo longas temporadas e lucrativas transferências de shows com estrelas, era hostil à produção cara de Devine da grande alegoria política de Miller, e se juntou a [Ronald] Duncan em oposição à sua programação e política: ‘Toda a coisa está custando demais e nós estamos recebendo um item de dez xelins para o qual estamos pagando cinco libras... Eu te disse que aqueles caras arruinariam qualquer um se não forem contidos bem’ (Little; McLaughlin, 2012, p. 23).⁶

Por outro lado, outra das grandes peças de Miller, *Um panorama visto da ponte*, estreou também em 1956 sob direção de Peter Brook, já no West End, o que parece ser indicativo da força com que Miller chegava aos palcos britânicos. Suas idas a Londres para a estreia de suas peças lhe proporcionaram, no entanto, situações desagradáveis em sua relação já conturbada com as autoridades, em especial a HUAC, o Comitê de Atividades Antiamericanas. Em contrapartida, possibilitou uma troca frutífera exatamente no período em que as experiências do Royal inauguravam o teatro moderno britânico. Philip Roberts (1999) comenta, por exemplo, quando Miller assistiu a uma performance de *Look back in anger*, de Osborne, acompanhado de Marilyn Monroe e Laurence Olivier, e ressaltou o valor da peça, a despeito de sua opinião inicial negativa.

Na análise de Dominic Shellard (2000) sobre os inícios do teatro moderno britânico, muito mais pode ser creditado à relação que se estabelecia entre o teatro britânico em si, que de fato passava muito mais a privilegiar suas próprias vozes, e aquilo que se realizava fora da Grã-Bretanha. Em sua visão, o contato com o que se fazia nos Estados Unidos,

público, mantivemos o título em inglês.

⁶ No original: “Esdaile, who had imaged a theatre offering lengthy runs and lucrative transfers of star vehicle shows, was hostile to Devine’s expensive production of Miller’s great political allegory, and joined Duncan in opposition to his programming and politics: ‘The whole thing is costing too much and we are getting a ten shilling article for which we are paying a fiver... I told you that these fellows can ruin anybody if they are not held tightly on the bit.’”

como o trabalho de Elia Kazan e o de Lee Strasberg em torno do método stanislavskiano, bem como os musicais, juntava-se a outros intercâmbios em sua perspectiva cruciais para a “evolução” do teatro britânico:

A abertura do palco de Londres ao contato criativo com Nova Iorque e Paris depois da guerra, por exemplo, foi um evento de toda importância para a evolução do teatro inglês do século XX assim como o advento de Osborne, Wesker e os outros dramaturgos da ‘nova onda’. [...] A exposição a novos tipos de peça de Sartre, Genet, Anouilh e Ionesco por um lado, e Arthur Miller e Tennessee Williams por outro, proveu um impulso criativo que não poderia ter sido vislumbrado durante a guerra e o contato com novas teorias dramáticas como o teatro existencialista francês e, mais tarde, o teatro épico de Brecht levou vários dramaturgos a aplicarem essas diversas abordagens em seu trabalho (Shellard, 2000, p. 34).⁷

Outra experiência única de contato se deu na temporada de 1969. As movimentações de maio de 1968 na França e Estados Unidos, a contracultura e a luta contra a Guerra do Vietnã encontraram variadas expressões artísticas que deram vazão à revolta e à contestação, sobretudo da juventude, engajada em muitos contextos por causas macro, como a queda do sistema ou pautas específicas como a Guerra do Vietnã, as quais encontraram ressonância também em Londres à época (cf. Donnelly, 2005, p. 145-150). No teatro, alguns grupos importantes se destacaram com um trabalho politizado que envolviam peças, *pageants* ou intervenções em passeatas e eventos que propunham alinhar a arte dramática à luta política que estava na ordem do dia.

Um desses grupos estadunidenses foi o Bread and Puppet Theater, idealizado por Peter Schumann, artista alemão que imigrou para os Estados Unidos. De sua atuação artística e política nas ruas de Nova Iorque, Schumann fundou a companhia, que em 1974 instalou sua sede no estado de Vermont, onde se encontra até hoje.⁸ Os espetáculos do Bread and Puppet ficaram notabilizados por seus grandes bonecos e espetáculos ao ar livre que levavam o público pela via alegórica a refletir sobre temas urgentes, como o funcionamento do capitalismo e o uso das guerras para sua manutenção, naquele momento em especial a Guerra no Vietnã (cf. Ilari, 2010).

⁷ No original: “The opening up after the war of the London stage to creative contact with New York and Paris, for example, was an event every bit of important for the evolution of twentieth-century English drama as the advent of Osborne, Wesker and the other ‘new wave’ dramatists. [...] Exposure to new types of plays by Sartre, Genet, Anouilh and Ionesco on the one hand, and Arthur Miller and Tennessee Williams on the other, provided a creative impulse that could not have been envisaged during the war and contact with new dramatic theories such as French existentialist drama, and, later, Brecht’s Epic Theatre, led a number of playwrights to applied these varied approaches to their own work.”

⁸ Website da companhia: <https://breadandpuppet.org>.

Em 1969, o Bread and Puppet esteve na Grã-Bretanha, tendo colaborado com Ed Berman e sua companhia, a Inter-Action, que posteriormente produziria peças de John Arden e Margaretta D'Arcy quando poucos produtores aceitavam tal empreitada, tendo em vista suas posições políticas mais radicalizadas. David Weinberg (2015) provê um breve relato da vinda do Bread, que trouxe ao Royal Court um de seus mais importantes espetáculos, *The cry of the people for meat*. De acordo com o Victoria and Albert Museum,⁹ na verdade os três espetáculos da temporada de 1969 da companhia foram apresentados ao público britânico, o que incluía ainda *Theatre of war* e *Blue raven beauty*. O próprio museu sumariza parte da repercussão entre a crítica dos espetáculos que trouxeram os impressionantes bonecos ao palco do Royal:

O *The Times* de 25 de junho de 1969 publicou a crítica de Irving Wardle sobre *The cry of the people for meat*, na qual ele notou: 'Os bonecos são a glória dessa companhia. Mesmo quando estão parados, essas figuras grotescas, algumas de 6 metros, são presenças insistentes, malevolamente ou angelicamente questionando o valor da vida humana apressada ao redor delas.' [...] o crítico Harold Hobson escreveu no *The Sunday Times*, em 26 de junho, que: 'A produção de Peter Schumann tem a vitalidade, o barulho, e o apelo primevo do parque de diversões: seus atores se combinam e crescem nos enormes bonecos que eles trazem ao palco', descrevendo a noite como: 'uma experiência tão impressionante quanto única' (Victoria and Albert Museum, 2010).¹⁰

Para o Royal, receber uma das companhias de maior peso no circuito mais experimental e político do teatro estadunidense (na Grã-Bretanha por vezes denominado "fringe") certamente realçava seu compromisso com o que se fazia na vanguarda teatral e delimitava um posicionamento político muito agudo. Tal posicionamento é apontado pela literatura como controverso dentro dos bastidores, já que no início membros do conselho se incomodavam com as peças "de esquerda" representadas, como aquelas do britânico John Arden, o qual não tinha o reconhecimento de um Brecht que justificasse os riscos financeiros e de imagem ao "marcar" o Royal como um teatro politizado. No fim dos anos 1960, sob a direção artística de William Gaskill, que havia montado precisamente Arden e

⁹ Os dados fornecidos pelo Victoria and Albert Museum fazem parte da descrição do cartaz do espetáculo que integra uma de suas inúmeras coleções. O texto completo pode ser encontrado no site do museu.

¹⁰ No original: "*The Times*, 25 June 1969 published Irving Wardle's review of *The Cry of the People for Meat* in which he noted: 'The puppets are the glory of this company. Even when they are motionless, these grotesque figures, some 20 feet high, are insistent presences, malevolently or seraphically questioning the value of the scurrying human life around them.' [...] the critic Harold Hobson wrote in *The Sunday Times*, 26th June, that: 'Peter Schumann's production has the vitality, the noise, and the primeval appeal of the fairground: his players merge and grow into the enormous puppets they bring on to the stage', describing the evening as: 'an experience as impressive as it is unique.'"

Brecht, mas também Edward Bond e, posteriormente, David Hare, não surpreende que a casa a receber o Bread and Puppet tenha sido o Royal, local onde também John McGrath – fundador da companhia 7:84, a qual partilhava semelhanças com o Bread e outros grupos dos anos 1960/1970 – também havia tido peças montadas.

John Elsom (1976) aponta com certa reticência que o contato do teatro britânico com o Bread e a obra de outros grupos estadunidenses (*America hurrah*, de Jean-Claude van Itallie foi também montada no Royal nesse momento, em 1967) teria possibilitado ainda dar dimensão acerca do que se realizava localmente até então em se tratando de teatro de intervenção e *agitprop*:

As visitas da companhia La Mama em 1967, do Open Theatre de [Joseph] Chaikin em 1967 e da companhia Bread and Puppet em 1969 mostraram às plateias de Londres um teatro vigoroso, lançando ataques gerais contra uma série de fenômenos estadunidenses (a influência da mídia sobre as opiniões das pessoas, seu neocolonialismo), ao lado dos quais as companhias alternativas [*fringe*] britânicas pareciam um pouco paroquiais (Elsom, 1976, p. 152).¹¹

O foco nos problemas internos (o caráter “paroquial”), algo que em certa medida esses grupos certamente faziam, não deixaria de apontar para questões de maior envergadura também no trabalho de grupos britânicos. Estes seguramente se viram encorajados não somente pelo que se fazia nos Estados Unidos e se mostrava aos britânicos nesse período de movimentação social e artística, mas também pela própria história de militância interna de artistas como Joan Littlewood e Ewan MacColl, bem como dos dramaturgos mais politizados ligados ao Royal (sobretudo Arden, Wesker e Bond nesse primeiro momento) e demais peças de crítica social (incluindo-se aí Arthur Miller e Tennessee Williams).

Ao longo do tempo, outros dramaturgos estadunidenses teriam suas peças montadas no Royal Court. Dentre os mais proeminentes, destaca-se Sam Shepard: *La turista*, em 1969; *The unseen hand*, em 1973; *Geography of a horse dreamer*, *Tooth of crime* e *Action*, todas em 1974; *Curse of the starving class*, em 1977; *Seduced*, em 1980; *The war in heaven* (peça escrita em colaboração com Joseph Chaikin) e *A lie of the mind*, ambas em 1987 e *Simpatico*, em 1995.¹² Outras peças apareceram eventualmente: a adaptação do romance

¹¹ No original: “The visits of the La Mama company in 1967, of Chaikin’s Open Theatre in 1967 and the Bread and Puppet Company in 1969 showed London audiences a forceful theatre launching general attacks against a range of American phenomena (its ad-mass outlooks, its neocolonialism), beside which British fringe companies seemed somewhat parochial.”

¹² Sam Shepard provavelmente foi o dramaturgo estadunidense mais montado pelo Royal Court. A relação

de William Faulkner *Requiem for a nun*, em 1957; *The American dream* e *The death of Bessie Smith*, de Edward Albee, ambas em 1961; *Edmond* em 1985, *Prairie du chien* e *The shawl* em 1986, *Oleanna*, em 1993 e *The old neighborhood* em 1998, todas de David Mamet.

Além do interesse inicial do próprio Devine em trazer Arthur Miller aos britânicos e a posterior parceria com Sam Shepard, evidenciada acima no número de montagens pelo Royal, chama a atenção a ausência de grandes nomes do teatro estadunidense do século XX que escreveram sobretudo nos anos 1930, como Clifford Odets (em que pese que *Waiting for Lefty* (1935) foi uma das peças iniciais do trabalho de Ewan MacColl e Joan Littlewood), Thornton Wilder, Lillian Hellman e Eugene O'Neill, cuja obra data quase desde o início do século. Considerando um dos principais objetivos de Devine, o de fomentar novos dramaturgos, o qual persiste até hoje, tal ausência parece se justificar, pois algumas das peças mais celebradas desses dramaturgos no fim dos anos 1950 já não seriam consideradas contemporâneas.

Por outro lado, diante da miríade de dramaturgos europeus – de Pirandello a Tchekhov, passando por Sartre, Ionesco, Beckett e alguns alemães como Frank Wedekind, Georg Büchner e Brecht –, a ausência de mais nomes estadunidenses sinaliza o quanto os olhos de Devine e os demais diretores associados estavam voltados para o contexto interno e, no máximo, para o que se representava com mais frequência no continente europeu. As peças de tais dramaturgos europeus não necessariamente eram aquelas mais recentes, mas com frequência iam ao encontro do teatro moderno e mais experimental que se buscava, em especial no início do Royal Court, conforme atestam as montagens de domingo à noite (*Sunday nights without decór*) e, posteriormente, no Theatre Upstairs (hoje Jerwood Theatre Upstairs), que tinham exatamente essa proposição de experimentar com peças de pouco apelo comercial, algo a princípio distante do estrondoso sucesso que atingiram nomes como Arthur Miller, Edward Albee ou Tennessee Williams.

Tennessee Williams

Entre os britânicos, Tennessee Williams não era um autor desconhecido e desde o fim dos anos 1940 suas peças chamavam atenção do público e da crítica. A montagem de 1949 de *Um bonde chamado Desejo*, sob direção de Laurence Olivier e com Vivien Leigh no

entre sua obra e o trabalho do Royal parece-nos que ainda está para ser mais investigada, esforço que ultrapassa o escopo deste artigo.

papel de Blanche, havia atraído perceptível controvérsia. David Weinberg salienta que tais peças – outras de Tennessee, mas também aquelas de Arthur Miller – eram consideradas muito provocativas, sendo que *Bonde* recebeu críticas que enfatizavam sua “indecência”. Para os parâmetros britânicos à época, além da crítica mais tradicional e conservadora, tal nível de provocação poderia enfrentar ainda certa perseguição da censura.

Mesmo no pós-guerra, as peças a serem montadas na Grã-Bretanha eram submetidas ao gabinete do Lorde Chamberlain, que, desde o século XVIII, arbitrava sobre as obras, autorizando ou não sua montagem, exigindo cortes ou impedindo que fossem levadas à cena nos teatros convencionais, isto é, no limite, algumas delas eram exibidas em clubes privados, o que dispensava a censura, mas limitava bastante o acesso do público. Weinberg comenta brevemente essa problemática no que se refere à obra de Tennessee:

Tennessee Williams resistiu à imposição de quaisquer cortes e lutou para preservar a integridade de sua peça. Ele alertou que recusaria acatar qualquer censura imposta pelo Lorde Chamberlain. [...] Houve até um esforço para que a peça fosse suspensa por conta de elementos considerados obscenos. Enquanto a primeira produção em Londres de *Um bonde chamado Desejo* teve uma boa temporada e familiarizou o público britânico com a peça mais famosa de Tennessee Williams, não fez muito, porém, para elevar sua reputação com os críticos de teatro britânicos que em geral não reconheciam Williams como um dramaturgo de primeira ordem (Weinberg, 2015, p. 44).¹³

Também a montagem de *Gata em teto de zinco quente* sofreu com as imposições do gabinete. Steve Nicholson (2000, p. 45) menciona que “Mais de 40 cortes específicos foram feitos na peça de Tennessee Williams, mas mais de 20 permaneceram, mesmo depois que o banimento das referências homossexuais foi suspenso”.¹⁴ E mesmo a versão submetida ao gabinete em 1967 recebeu 26 cortes. Para os examinadores, conforme reporta Nicholson (2000, p. 45-46):

A peça sem dúvida pode ser tomada como ‘séria e sincera’. Deturpada tanto quanto à psicologia do Sr. Williams e desagradável e repugnante como são seus personagens superdimensionados... [...] Na minha opinião,

¹³ No original: “Tennessee Williams resisted the imposition of any cuts and fought to preserve the integrity of his play. He warned that he would refuse to yield to any censorship imposed by the Lord Chamberlain. [...] There was even an effort to have the play withdrawn because of elements considered obscene. While the first London production of *A Streetcar Named Desire* had a good run and acquainted the British public with Tennessee Williams’s most famous work it did not do much at the time to enhance his reputation with British theatre critics who generally failed to recognise Williams as a playwright of the first order.”

¹⁴ No original: “Over 40 specific cuts were made to Tennessee Williams’s play, but more than 20 remained even after the ban on homosexual references was lifted.”

o tempo não fez qualquer diferença. As obscenidades notadas no original permanecem obscenidades... Ainda acredito que ele é patologicamente desequilibrado e que possui um inflado senso de sua própria importância.¹⁵

Os comentários dos examinadores, em que pese certo reconhecimento da qualidade artística da obra, reforçam a visão conservadora e moralista do *Establishment* que manteve a censura ao teatro na Grã-Bretanha através do gabinete do Lorde Chamberlain até 1968 quando finalmente o Theatres Act foi aprovado no parlamento e obteve o consentimento monárquico após muita pressão da classe teatral, sobretudo por parte dos dramaturgos ligados ao Royal Court como Edward Bond e John Osborne (com as peças polêmicas *Saved* e *A patriot for me*, respectivamente).

No Royal Court, quatro peças de Tennessee Williams foram aventadas no período inicial sob a direção artística de George Devine. Neville Blond, um dos membros do conselho havia entrado em contato com a Music Corporation of America para adquirir os direitos de *Gata em teto de zinco quente*, peça recente de Tennessee Williams, mas que na opinião do dramaturgo precisava de um teatro maior do que o Royal. Finalmente a peça estreou em 1958 no Comedy Theatre, hoje The Harold Pinter Theatre, já no West End, dirigida por Peter Hall – que àquela altura havia dirigido em Londres *Mourning becomes Electra*, de Eugene O'Neill, e *Camino Real*, de Tennessee Williams.

Outra tentativa frustrada de colocar Tennessee Williams no palco do Royal veio quando Devine começou a ensaiar *The milk train doesn't stop here any more* em 1965 (a peça havia estreado nos Estados Unidos em 1962).¹⁶ A saúde fragilizada de Devine impediu, contudo, que os ensaios progredissem, a empreitada foi cancelada e o diretor saiu de licença por três meses. No ano seguinte, ele faleceria precocemente aos 55 anos. A peça até hoje é pouco apresentada e, quando montada, não raramente é fulminada pela crítica. Ela inaugura a chamada terceira fase da obra de Tennessee, de maior experimentação formal (com expressões do teatro japonês e do absurdo, por exemplo), mas também relegadas a segundo plano pela crítica, que não ocasionalmente passou a detratar sua obra.

Esses dois exemplos, além de se assemelharem quanto à tentativa fracassada de encenar peças de Tennessee no Royal Court, dão notícia das questões materiais e de

¹⁵ No original: "The play undoubtedly qualifies as 'serious and sincere'. Twisted as is much of Mr Williams's psychology and disagreeable and disgusting as are his oversized characters... [...] In my opinion time, time has not made all that difference. The obscenities noted in the original remain obscenities... I still believe him to be pathologically biased and to possess an inflated sense of his own importance."

¹⁶ Aliás, recentemente (2022), ela foi montada no Charing Cross Theatre, no West End, direção de Robert Chevara.

produção que se davam nos bastidores em relação às tomadas de decisão sobre os rumos artísticos e financeiros da English Stage Company. A busca por uma peça de grande sucesso como *Gata*, de inegável importância e valor, transmitia os ímpetos de membros do conselho que se preocupavam sobretudo com o Royal enquanto empreendimento financeiro, isto é, a escolha de peças, para eles, deveria estar sujeita também às circunstâncias de bilheteria, garantindo o retorno monetário para os envolvidos, apesar de o próprio George Devine receber um módico salário, conforme reporta Roberts.

Na contramão, Devine buscava pautar-se por eleger obras que dialogassem com seu ideário para o Royal: em geral contemporâneas, de valor artístico indiscutível e, sempre que possível, de autores britânicos. Não raro preponderavam peças com crítica social. Desse modo, não surpreende sua escolha por uma peça de Tennessee que se afastava do ideal de dramaturgo cultuado pela mídia e pelo cinema e que demandava maior apuro formal e uma aproximação com a obra menos ditada por motivações de busca por sucessos de bilheteria, angariados muitas vezes pela escalação de estrelas ou pela seleção de peças já largamente celebradas na Broadway ou adaptadas para o cinema.

Nesse contexto, a relação de forças tendeu a favorecer as decisões da linha de trabalho de Devine e seus colaboradores que, das quatro peças consideradas, conseguiu levar duas delas à cena. Tendo em vista que o Royal nos anos 1950 tinha menos de 500 lugares, a montagem de peças em um teatro que seria considerado *off-Broadway* corrobora o ímpeto de Devine e dos diretores associados de promover peças não convencionais e de caráter mais experimental num teatro considerado menor e, até certo ponto, indicam ainda a disposição do conselho em apoiar tais decisões financeiramente controversas, mas que não foram aceitas sem movimentações nos bastidores e tentativas de inserir peças mais tradicionais, clássicos ou de maior apelo comercial.

A primeira das peças de Tennessee levadas ao palco do Royal foi *Orpheus descending*, dirigida em 1959 por Tony Richardson, que à época estava interessado pelo que se fazia nos Estados Unidos. Nessa temporada, montagens importantes de outros dramaturgos estrangeiros se fizeram presentes como Georg Büchner, Pirandello, O'Casey e Ibsen, além dos novos nomes britânicos como N. F. Simpson, Arnold Wesker e John Arden. O diretor de *Orpheus*, Tony Richardson, além de cineasta, foi um dos colaboradores mais próximos de George Devine, tendo dirigido várias produções do Royal Court, incluindo a estreia de *Look back in anger* e de *The entertainer* de John Osborne, estrelada por

Laurence Olivier. Richardson havia levado à cena *As bruxas de Salém* no Royal e uma montagem curta na Broadway de *The milk train doesn't stop here any more*, que, conforme referido, não aconteceu no Royal.

Orpheus descending é resultado da reescrita de *Battle of angels*, de 1939, quinta peça longa de Tennessee e a primeira a ser produzida profissionalmente, conforme prefácio do autor. A nova versão, quase completamente reescrita, estreou em Nova Iorque em 1957 no Martin Beck Theatre, dirigida por Harold Clurman. Na obra, Carol é uma mulher rebelde, que causa o horror da pequena comunidade composta por figuras conservadoras e religiosas. A chegada do jovem Val, bonito e conquistador, causa certo mal-estar e fascinação, em especial para Lady, dona de uma doceria (*confectionery*) e cujo marido se encontra bastante doente. Val é recrutado para trabalhar para ela e acaba perseguido pela comunidade por seu suposto envolvimento com a esposa do xerife. Ao final, sua relação com Lady é revelada e ela, grávida, é assassinada pelo marido.

Apresentando o panorama social de uma pequena comunidade no Sul dos Estados Unidos (são 19 personagens), vê-se no microcosmo o funcionamento de estruturas sociais arcaicas e moralistas mais amplas que se sustentam por meio de figuras de autoridade e poder: a religião e o conservadorismo, que vêm à tona através das alcoviteiras e seu constante monitoramento social, e a violência estatal e privada, figuradas, por exemplo, no poder de mando do xerife e na posse de arma de Jabe, esposo de Lady. Formalmente, a peça se estrutura em três grandes atos, nos quais se verifica a utilização de expedientes que a aproximam do gênero trágico (como o Prólogo que já revela ao espectador a tragédia de Lady, cujo pai foi morto com a participação do marido). Alude-se a isso desde o título, que remete ao mito de Orfeu, com o qual se associa Val, que, em variados momentos, entoa canções com seu violão.

Em sua leitura da peça para a coletânea *The Cambridge companion to Tennessee Williams*, John M. Clum (1999) enfatiza a discussão sobre a sexualidade na peça (algo esperado por conta de sua especialidade), sobretudo em relação ao próprio universo das outras obras de Tennessee. Se, por um lado, os questionamentos advindos de tal perspectiva ampliam o debate sobre sexualidade, gênero e suas representações, por outro, não parecem dialogar diretamente com a ressonância que, em nossa visão, buscava-se no trabalho do Royal com a peça. A título de exemplo, questiona o estudioso:

Por que mudar do homoerotismo das histórias para a heterossexualidade de *Orpheus descending*? Poder-se-ia argumentar que isso é Williams apresentando o que ele acha que seu público vai tolerar, mas havia referências a homossexualidade por toda a altamente bem-sucedida *Gata em teto de zinco quente*. [...] O mundo de *Orpheus descending*, como o de *Suddenly last summer*, é de mulheres poderosas e homens sexualmente ambivalentes (Clum, 1999, p. 139-140).¹⁷

A apresentação teórica da peça para leitores britânicos propõe reflexões das mais prementes em se tratando da representação da liberdade sexual, dos papéis de gênero (como com a personagem Carol) e da figuração da homossexualidade nessa e em outras obras de Tennessee. No que se refere ao interesse do Royal Court, Richardson e Devine, é possível aventar que as questões de fundo de desvelamento de estruturas sociais e econômicas podem ter sido mais preponderantes na escolha pela peça. Apesar de seus elementos trágicos, e, portanto, mais “universalizantes”, esta finca com bastante firmeza as questões internas estadunidenses, algumas delas nem mencionadas aqui, como a racial, ou aquelas mais explicitamente econômicas, já que Val/Orpheu é um vagabundo sem perspectivas e que encontra Lady, exatamente uma futura proprietária, quando da possivelmente esperada morte do marido doente.

O papel cumprido pelas personagens de Carol e Val, que destoam da norma social, parece ser um dos elementos que podem ter sido fulcrais para o desejo de levar esse Tennessee Williams para o palco do Royal. Val, enquanto alegoria da arte ou de um impulso libertário, exerce fascínio sobre membros da pequena cidade, que se veem assustados pela rebeldia e beleza do jovem, ao mesmo tempo que desafiados pela sua atração a romper os limites da moralidade ditada pelas estruturas religiosas e sociais tradicionais. Um dos aspectos do fim trágico da personagem parece advir justamente desse tipo de contato com Vee, a esposa do xerife. O recurso do forasteiro que adentra o espaço físico e moral de uma comunidade – que percebemos na historiografia teatral de modo exemplar no dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (*Antes do sol nascer* (1889), *Os tecelões* (1892) – cf. Szondi, 2011, p. 68-72) – se imiscui com a forma da tragédia, enfatizando a tensão entre forças de manutenção de um sistema social e ideológico estabelecido e forças de subversão e erosão dessa mesma estrutura. Pode-se argumentar

¹⁷ No original: “Why the move from the homoerotics of the stories to the heterosexuality of *Orpheus Descending*? One could make a case that this is Williams presenting what he thinks his audience will tolerate, but there were references to homosexuality all through the highly successful *Cat on a Hot Tin Roof*. [...] The world of *Orpheus Descending*, like that of *Suddenly Last Summer*, is one of powerful women and sexually ambivalent men.”

que tal tensão pode ser percebida inclusive na sociedade britânica à época, ou seja, entre a forma de governo monárquica e o mundo moderno do pós-guerra, por exemplo, e, na microesfera do teatro, entre os autores do período da guerra no West End e a vozes emergentes no Royal.

A outra obra de Tennessee Williams montada pelo Royal Court foi *Period of adjustment*, em 1962, dirigida por Roger Graef. Peça de 1957, estreou na Broadway em 1960 e teve uma adaptação para o cinema em 1962 (mesmo ano da montagem no Court) com o mesmo diretor da produção teatral estadunidense, George Roy Hill. Conforme aponta Roberts, da temporada bastante diversa - que incluía Shakespeare, Edward Bond, Osborne, Brecht e Beckett, por exemplo - somente *Period* e *Chips with everything*, do britânico Arnold Wesker, obtiveram sucesso financeiro (*Period* obteve 66% de bilheteria para um total de 29 performances), tendo sido transferidas para o West End (a de Tennessee, para o grande Wyndham's Theatre).

A peça, também em três atos, trata de dois amigos que lutaram na guerra da Coreia, um recém-casado, George, e o outro recém-divorciado, Ralph. As sequelas da guerra se fazem presentes nos tremores de George, possivelmente um estresse pós-traumático, e ele deseja ter o amigo como sócio de um negócio de criação de gado. A esposa de George, Isabel, é uma jovem do interior desiludida com o esposo, tendo abandonado sua futura profissão de enfermeira para se casar. Sem ter consumado o casamento, viaja com ele para o encontro com Ralph, cujo casamento está em crise. No terceiro ato, os sogros ricos que motivaram o casamento de Ralph com Dorothea, uma jovem supostamente afetada por "problemas psicológicos" no passado, aparecem para coletar as coisas da filha, mas, ao final, os dois casais fazem as pazes.

De estrutura aparentemente mais tradicional do que *Orpheus*, *Period of adjustment* parece colocar em cena certa carpintaria teatral, muito ligada ao teatro estadunidense: uma peça de fino acabamento, com final mais acomodativo, retratando a vida numa típica cidade do interior dos Estados Unidos. Porém, não se abre mão de momentos de crítica, distribuídos com destreza por dentre o diálogo vigoroso cimentado sobre tópicos e elementos familiares ao público estadunidense. A busca dos dois amigos pelo "Sonho Americano", heróis "merecedores" por terem combatido em guerras e sofrido as agruras de seus desdobramentos, se encontra em foco, bem como o ideal de uma sociedade patriarcal em que o homem constrói seu "império" individual de sucesso. Os "desvios" no

caminho, como os tremores de George ou o filho “afeminado” de Ralph, parecem atestar, porém, a discrepância entre o prometido aos heróis de guerra e os limites impostos pelas circunstâncias à realização do *self-made man*. Dentre tais limites, a impossibilidade de George receber compensação por sua condição após a guerra chama a atenção, conforme o relato de Isabel:¹⁸

[...] ele tinha ido para o Barnes em vez do Hospital dos Veteranos [de guerra] porque no Hospital dos Veteranos não puderam descobrir nenhuma causa física para o tremor e ele pensou que disseram que não havia nenhuma causa física para evitar pagar a compensação por deficiência física! [...] Claro que no Barnes ele teve o mesmo diagnóstico, ou falta de diagnóstico, que teve no Hospital dos Veteranos na Coreia e no Texas e em outros lugares, nenhuma base física para o tremor, saúde física perfeita, sugeriram – psiquiatria para ele! (Williams, 1961, p. 14).¹⁹

Digna de nota é a referência esparsa, mas fundamental, não só às guerras anteriores, mas especialmente à guerra na Coreia. Esta, a despeito dos conflitos locais entre o Norte e o Sul, adquiriu dimensões maiores por envolver potências com interesses na região, como China, União Soviética e Estados Unidos, que enviaram contingentes expressivos para o território coreano em um dos vários momentos de medição de forças militares da Guerra Fria. No nível da peça, os dois homens são heróis de guerra com sequelas das “setenta e duas missões aéreas na Coreia” (Williams, 1976, p. 76); não obstante, no âmbito maior, o saldo dessas guerras é bem mais sangrento e, parece-nos, nada heroico, conforme nos aponta o historiador britânico Eric Hobsbawm (2005, p. 421):

A Guerra da Coreia, de 1950-3, cujos mortos foram estimados entre 3 e 4 milhões (em um país de 30 milhões) (Halliday & Cumings, 1988, p. 200-1), e os trinta anos de guerras do Vietnã (1945-75) foram de longe as maiores guerras, e as únicas em que as próprias forças americanas se envolveram diretamente em grande escala. Em cada uma delas, cerca de 50 mil americanos foram mortos.

Em se tratando de reputação teatral, talvez atraia curiosidade ou inspire surpresa o fato de que o que veio à cena no Royal Court foi “outro” Tennessee Williams, não aquele do sucesso retumbante da Broadway ou dos clássicos filmes com estrelas de Hollywood.

¹⁸ O excerto é de nossa tradução, já que a peça não tem tradução publicada em português.

¹⁹ No original: “[...] he had gone in Barnes instead of the Veterans Hospital because in the Veterans Hospital they couldn’t discover any physical cause of this tremor and he thought they just said there wasn’t any physical cause in order to avoid having to pay him a physical disability – compensation! [...] Of course at Barnes he got the same diagnosis, or lack of diagnosis, that he’d gotten at the Vets Hospital in Korea and Texas and elsewhere, no physical bases for the tremor, perfect physical health, suggested – psychiatry to him!”

Essas peças, *Orpheus descending* e *Period of adjustment*, apesar de conterem elementos e tópicos muito presentes em outras obras de Tennessee, apresentam outras facetas do dramaturgo que, para certa fatia da crítica, a partir desse período estaria em decadência. O tamanho do Royal Court e a especificidade de seu projeto dramaturgico poderiam, inclusive, sustentar essa visão, de que não se tratava mais do “grande Tennessee”. O teor de crítica social e certo experimentalismo na forma – especialmente em *Orpheus* – justificam, em nossa perspectiva, o apelo que essas obras emanavam para o Royal e que possibilitaram o encontro, por meio de peças não óbvias, entre um grande marco da dramaturgia estadunidense e uma inescapável referência da encenação moderna britânica.

Para a historiografia teatral britânica e, em especial sobre o Royal, a abordagem do tema aqui aventado parece apontar para as dificuldades enfrentadas por um teatro com um projeto dramaturgico mais delineado, voltado a revelar novos autores e fomentar o teatro moderno britânico, mas que, para sobreviver, também considerou investir em peças de sucesso de grandes nomes estrangeiros. No caso de Tennessee, tal ímpeto, talvez quase estratégico, possibilitava dar conhecimento ao público de obras menos comerciais e que se alinhavam a visões de crítica social (inclusive ao próprio moralismo e belicismo britânicos) e de desafio formal, as quais passaram a denotar e distinguir o Royal dentre os grandes teatros do pós-guerra, como o National Theatre e a Royal Shakespeare Company. Nesse sentido, pode-se afinal argumentar que o Royal Court estava de certo modo revelando um novo autor também: o Tennessee Williams muitas vezes rejeitado pela crítica e das peças menos conhecidas do grande público estadunidense e britânico.

Considerações finais

A despeito do compartilhamento da língua e de uma pregressa relação metrópole/colônia, Grã-Bretanha e Estados Unidos tiveram percursos muito distintos quanto à sua história de escrita dramaturgica e produção teatral. Houve, em contrapartida, muitas semelhanças: o funcionamento do West End, em vários aspectos, se assemelha aos modos de produção em vigor na Broadway. Antes do estabelecimento de um sistema de financiamento público via Arts Council em meados do século XX e, ainda hoje em vigor, a maior parte do teatro que se fazia na Grã-Bretanha pautava-se justamente pela

determinação da bilheteria (o que retroativamente muitas vezes implicava a escrita de peças de maior apelo comercial), *modus operandi* predominante no contexto estadunidense.

O interesse de membros do conselho do Royal – bem como dos grandes produtores do West End – por obras de sucesso nos Estados Unidos justificava-se assim sob essas bases: a possibilidade de um razoável retorno financeiro e, no nível dos atores e diretores, a oportunidade de papéis memoráveis (muitas vezes dados às já conhecidas estrelas do teatro) e de dirigir obras de reconhecido fôlego e apreço internacional, respectivamente. Para os diretores do Royal, todavia, o interesse em obras que dialogassem com o projeto dramático em desenvolvimento levou à preferência por peças muitas vezes de menor potencial financeiro, mas que ressoavam desafios formais e questões importantes para o tipo de renovação em curso no teatro britânico naquele momento, no qual, inquestionavelmente, o Royal cumpria papel central.

Com este artigo, verificou-se uma escassez de trabalhos que tratem da aproximação entre a obra de Tennessee Williams e o teatro britânico – em que pese exemplos como o texto de Michael Paller sobre a relação entre Williams e Harold Pinter, publicado na obra *Tennessee Williams and Europe* (2014), infelizmente de difícil acesso. Percebe-se tal exiguidade para dramaturgos da mesma estatura de Tennessee e outros grupos estadunidenses, como o referido Bread and Puppet. Apesar de suas limitações, buscou-se preencher minimamente essa lacuna no que se refere a um dos mais importantes dramaturgos estadunidenses e o interesse na Grã-Bretanha pela sua obra, uma entre relativamente poucas estadunidenses encenadas em décadas pelo Royal Court Theatre, palco ímpar na configuração do teatro moderno britânico. Espera-se que este trabalho possa quiçá suscitar ainda outras pesquisas historiográficas e analítico-interpretativas que se debruçam sobre a relação entre essas dramaturgias e teatros, contemplando figuras de relevo, como Arthur Miller, Tennessee Williams, aqui brevemente abordado, a companhia Bread and Puppet e Sam Shepard.

Referências

CLUM, John. M. The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending*, and *Sweet Bird of Youth*. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.) **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- DONNELLY, Mark. **Sixties Britain: culture, society, and politics**. Harlow: Pearson, 2005.
- ELSOM, John. **Post-war British theatre**. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- FINDLATER, Richard (Ed.). **At the Royal Court: 25 Years of the English Stage Company**. Derbyshire: Amber Lane Press, 1981.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ILARI, Mayumi Denise Senoi. **Teatro político e contestação no mundo globalizado: o Bread & Puppet Theater na sociedade de consumo**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2010.
- LITTLE, Ruth; MCLAUGHLIN, Emily. **The Royal Court Theatre inside out**. London: Oberon Books, 2012.
- NICHOLSON, Steve. Foreign drama and the Lord Chamberlain in the 1950s. In: SHELLARD, Dominic (Ed.). **British Theatre in the 1950s**. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.
- REBELLATO, Dan. **1956 and All That: the making of modern British drama**. London: Routledge, 1999.
- ROBERTS, Philip. **The Royal Court Theatre and the modern stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SHELLARD, Dominic. 1950-54: Was it a cultural wasteland? In: SHELLARD, Dominic (Ed.). **British theatre in the 1950s**. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Bread and Puppet Theatre**. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1166831/bread-and-puppet-theatre-poster-unknown/>. Acesso em: 03 out. 2023.
- WEINBERG, David. **American influence on the alternative theatre movement in Britain 1956-1980**. 323 f. 2015. Tese – Kingston University London. School of Performance and Screen Studies, Faculty of Arts and Social Sciences. London, 2015.
- WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending**. London: Secker & Warburg, 1958.
- WILLIAMS, Tennessee. **Period of adjustment**. London: Secker & Warburg, 1961.

Submetido em: 14 out. 2023

Aprovado em: 30 nov. 2023