



O verdadeiro *Camino Real*: apontamentos sobre Tennessee Williams, Elia Kazan e dramaturgia

True *Camino Real*: notes on Tennessee Williams, Elia Kazan and playwriting

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14873437>

Dante Passarelli¹

Resumo

O presente artigo pretende elucidar apontamentos de análise acerca do processo de escrita e realização da peça *Camino Real*, de Tennessee Williams, particularmente em relação a Elia Kazan, diretor da montagem original e parceiro frequente de Williams na época. Além disso, através de uma breve análise, é objetivo apontar características formais e temáticas que sinalizam a contemporaneidade da peça, setenta anos após sua estreia.

Palavras-chave: Processo de escrita; História estadunidense; Imperialismo; Teatro e política.

Abstract

This article sets out to analyze Tennessee Williams' play *Camino Real* regarding its writing and production process with specific attention to the to the director Elia Kazan, who frequently collaborated with Williams at the time. Moreover, its aim is to point out formal features as well as subject matters which indicate its relevance seventy years after it debuted.

Keywords: Writing process; American history; Imperialism; Theater and politics.

¹ Ator, dramaturgo, diretor e pesquisador de teatro. Mestrando em Dramaturgia no Departamento de Letras Modernas na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), mesma instituição pela qual se formou Bacharel em Letras (Português/Inglês). Ator formado pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho, e pelo INDAC. Foi autor selecionado para a 12ª. turma do Núcleo de Dramaturgia do SESI. Fundou e trabalha no grupo de pesquisa continuada Manás Laboratório de Dramaturgia. E-mail: dante.passarelli@usp.br.

Em consonância com este oportuno dossiê, além dos 40 anos da morte de Tennessee Williams, 2023 destaca ainda outras efemérides importantes. O ano também marca o 70º aniversário da estreia de sua peça *Camino Real*, bem como o vigésimo ano da morte de Elia Kazan, que dirigiu a montagem de estreia. Essa tríade será o foco do presente artigo. Num nível mais amplo, também dignas de nota, o ano também marca os vinte anos do início da Guerra do Iraque e os setenta anos do golpe de estado no Irã, que derrubou o governo e permitiu a ascensão do Xá ao poder. Esses fatos podem parecer, numa primeira leitura, desconectados entre si, mas como veremos, o momento histórico que o mundo atravessava em 1953 é refratado e é detectável na dramaturgia de Williams – momento histórico este que, em muitos aspectos, moldou a forma como a política externa estadunidense e a dinâmica global se configuram até hoje.

Entrelaçando-se com o processo histórico e político, ao longo deste artigo será explorada a parceria artística entre Tennessee Williams e Elia Kazan, desde o final dos anos 1940 até o meio dos 1950, com enfoque específico na montagem de *Camino Real* (1953) e no processo de produção da peça que, como veremos, ocorreu ao longo de, pelo menos, dois anos, entre os quais Williams reescreveu diversas versões. O interesse é, além de contribuir para o mapeamento da documentação do processo de criação da peça, apontar quais critérios tanto Williams quanto Kazan consideraram ao realizar as escolhas que os levaram ao que foi efetivamente encenado e posteriormente publicado. A partir de apontamentos de análise da dramaturgia, ainda, também consideramos as implicações resultantes de tais escolhas formais.

Origem: um ato

Tennessee Williams escreveu entre 1946 e 1947 uma peça em um ato chamada *Ten blocks on the Camino Real: a fantasy*, que foi publicada na coletânea *American Blues* (1948) – até o momento, sem tradução oficial para o português ou encenação profissional em terras brasileiras de que se tenha notícia. “Uma pecinha singular” é como o próprio Williams (1975, p. 394)² a define em autobiografia. Dentre as anedotas sobre carreira do autor, esta é uma das mais conhecidas: em 1946, quando Williams envia o primeiro manuscrito da peça para sua agente Audrey Wood, ela responde: “esconda-a e não deixe ninguém saber dela”

² Todas as traduções de obras teóricas e de não ficção ao longo do texto foram realizadas pelo autor do artigo.

(Williams, 1975, p. 394). Desde o início, as críticas à obra moldaram sua reputação.

Em 1949, Elia Kazan estava usando duas cenas de *Ten blocks* em workshops com atores no Actors Studio, e ao saber dessa notícia, Williams ficou entusiasmado (Kazan, 2014) e sugeriu ao diretor que eles encenassem a peça numa possível versão estendida. Kazan também pareceu aderir à ideia e concorda com a encenação, mas algum tempo depois, postergou esses planos, explicando para a agente de Williams que “as cenas [trabalhadas] no Actors Studio nunca avançaram o suficiente para pensar ou mesmo contemplar ou imaginar uma produção [naquele] momento” (Kazan, 2014, p. 532-533). Em autobiografia (1975, p. 581), anos mais tarde, Williams relatou a disfarçada satisfação ao saber que o projeto escolhido por Kazan no lugar de *Ten blocks* não havia sido bem-sucedido.

O pesquisador Brian Parker (1996) mapeou extensivamente as origens de *Camino Real*, propondo uma espécie de genealogia [*stemma*] da peça a partir de múltiplos *drafts* encontrados em arquivos. Ele relata que, após os planos de encenar uma versão estendida da peça não acontecerem, em 1951, Williams e Kazan decidem encenar uma produção de *Ten blocks* num *double-bill* com *27 carros de algodão* [*27 wagons full of cotton*]. Essa ideia nunca se materializou. Ainda assim, como o período desse plano coincidiu com a proposição de encenar a versão peça mais longa advinda de *Ten blocks* – que veio a ser a montagem de 1953 – é muito possível que Tennessee tenha trabalhado nos dois projetos simultaneamente (Parker, 1996, p. 333).

Enquanto isso, entre os planos iniciais e a estreia de fato, o contexto histórico da Guerra Fria ganha contornos agudos de cerceamento, tanto em nível doméstico quanto internacional. “A cada vez que retorno [aos EUA] eu sinto uma redução maior de liberdades humanas, o que eu acredito que se reflete nas revisões da peça”, reflete Williams em entrevista para Henry Hewes em 1953 (Devlin, 1986). Isso é determinante no caso de *Camino Real*, visto que a peça apresenta ação num local não nomeado, mas que tem elementos da América Central, da Ásia e do norte da África, e que é controlado por forças militares associadas ao poder econômico local. Globalmente, o país estendeu sua rede de influência tanto quanto pode nesse período, desde o âmbito político-militar até a propaganda cultural de obras exportadas, principalmente na Ásia e na América Latina (Purdy, 2007; McCormick, 1995).

Isso não era exatamente uma novidade: desde o século XIX, a política externa dos EUA havia sido pautada em expansão de poder político e econômico. Mas após a Segunda Guerra e com o início da Guerra Fria, e o embate entre comunismo e capitalismo, aquilo que se “tornou peça central até hoje da ideologia imperialista estadunidense [era a] segurança nacional. E essa ideologia [de segurança], no estilo dos EUA, era inerentemente expansionista” (Anderson, 2015, p. 34). Isso significa na prática que, para manter o seu entendimento de segurança e assegurar sua hegemonia no palco mundial, essencialmente não haveria limites; inclusive com golpes de estado que instalariam governos que estivessem a seu serviço – como houve no Irã,³ alguns meses após a estreia de *Camino Real*, como houve no Brasil, anos mais tarde, em 1964. Essa atitude assegurou o controle das regiões nas quais qualquer possível influência comunista – ou minimamente de esquerda – deveria ser, segundo essa lógica, contida. A contenção do comunismo, lembramos, ainda de acordo com Perry Anderson (2015), era uma das principais políticas do governo de Harry Truman (1946-1952) e de todos os presidentes estadunidenses na Guerra Fria. A profundidade das raízes desse anticomunismo é tamanha que não seria exagero dizer que molda o andamento da política mundial até hoje, como vimos na última eleição para presidência brasileira, por exemplo. Essa relação com o nosso presente deve ser ressaltada, visto que é bem próximo do período de produção de *Camino Real* que tal articulação ganha força incontornável.

Internamente, “esse período sombrio da história dificultou extremamente a possibilidade de crítica ao governo americano, [...] consolidando uma cultura oficial de conformidade social” (Purdy, 2007, p. 230). Norteadado obstinadamente pela contenção do “medo vermelho”,⁴ o governo de Truman lançou uma verdadeira caça, de forma a combater, pelos meios mais sórdidos, qualquer resquício de movimento de esquerda do país. Um dos mecanismos para efetivar essa caça foi o House Un-American Activities Committee (HUAC), uma espécie de comitê parlamentar para investigar atividades consideradas não americanas, que havia sido criado originalmente nos anos 1930. Nesse momento posterior, se tornou palco para depoimentos públicos que visavam “caçar

³ Documentos tornados públicos apenas em 2013 confirmaram a atuação da CIA no golpe iraniano (Byrne, 2013). E recentemente, este ano, a CIA publicamente admitiu o envolvimento, num *podcast* em que o porta-voz da CIA Walter Trosin falou as influências clandestinas no momento histórico. Mas Malcolm Byrne adverte que “É errado sugerir que a operação do golpe foi totalmente tornada pública. Longe disso. Partes importantes dos registros ainda estão ocultadas.”, em artigo ao *The Guardian* (2023).

⁴ Medo vermelho (o *red scare*) é como ficou conhecida a perseguição a pessoas consideradas subversivas nesse período, que levou a demissões em massa, condenações e até execuções, no caso de Julius e Ethel Rosenberg (Purdy, 2007).

bruxas”.

Tennessee & Kazan

Tanto Elia Kazan quanto Tennessee Williams já estavam trabalhando nos anos 1930, período em que a recessão econômica assolou grande parte do mundo e que alternativas mais radicais passaram a proliferar como solução às dificuldades da crise.

A década de 1930 é frequentemente chamada de ‘Década Vermelha’ e por boas razões. Os esforços persistentes de sindicalistas e radicais, especialmente o Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA), inspiraram grande parte da população. A crescente influência de intelectuais e artistas de esquerda, evidente em muitos países da Europa e também na América Latina, foi uma expressão do desejo de muitas pessoas por uma alternativa aos horrores da crise econômica (Purdy, 2007, p. 211, grifo nosso).

Nos anos 1930, Williams estudou na Universidade de Iowa ao mesmo tempo em que trabalhou numa fábrica de sapatos. Ele já escrevia na época. Talvez o primeiro destaque de sua carreira tenha sido quando ele envia uma coleção de peças curtas chamada *American blues*⁵ para um concurso do famoso Group Theater⁶ em 1939 e é premiado. Dificuldades financeiras e trabalhos de curta duração seguiram nos anos subsequentes, até que, em 1943, sua agente anuncia que ele havia sido contratado pelo estúdio Metro Goldwyn-Mayer (MGM), segundo Murphy (2014). Seu primeiro sucesso no teatro viria com a produção de *The glass menagerie* na Broadway em 1945 que, de partida, o colocou em célebre posição no campo do teatro estadunidense.

Agora, um breve retrospecto sobre Elia Kazan. Ele trabalhou com o coletivo Group Theater durante a década de 1930, primeiro como ator e, depois, dirigindo algumas montagens (Clurman, 1983) e todo o seu trabalho subsequente foi intensamente influenciado pela experiência ali, como ele próprio atestou (Ciment, 1974, p. 21). Num certo sentido, o próprio método de trabalho do grupo almejava uma radicalização política

⁵ Segundo o mapeamento feito por Fulvio Torres Flores em sua tese de doutoramento (2013) sobre essa mesma coletânea, é tarefa árdua descobrir quais peças efetivamente compunham a versão da coletânea vencedora do prêmio, havendo ao menos três hipóteses. O fato é que, em 1948, é publicada uma edição de *American blues* composta por essas cinco peças curtas: *Moony's kid don't cry*, *The dark room*, *The case of the crushed petunias*, *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* e *Ten blocks on the Camino Real*.

⁶ Para a história do importante grupo nova-iorquino fundado em 1931 por Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford, cf.: CLURMAN, Harold. **The fervent years**. Boston: Da Capo Press, 1983.

e foi também nos procedimentos de direção que essa influência se deu. A dinâmica de trabalho do Group Theater alterou a relação tradicional direção-atuação nos Estados Unidos ao “incluir o dramaturgo no processo de criação, estendendo o processo de criação à direção e aos atores, abrindo o texto para revisões pelo autor inclusive durante o período de ensaios” (Ardrey, 1939⁷ *apud* Murphy, 1992, p. 2). Isso significa que as peças não eram encaradas como produtos fechados ou manuais simplesmente com instruções a serem seguidas.⁸ Esse ponto é importante de ser lembrado porque a colaboração está no cerne da relação artística entre Kazan e Williams (Murphy, 1992).

Como lembra Zaniolo⁹ (2021, p. 12), após o fim da guerra e o nazismo derrotado, “os EUA se viram com uma oportunidade única de se estabelecer de uma vez por todas seu domínio como nação hegemônica no mercado mundial”. Isso fez, como dissemos acima, com que a execução desse domínio não tivesse limites. “Desde que o conflito [da Guerra Fria] perdurasse, a hegemonia dos EUA no campo do capital estava garantida” (Anderson, 2015, p. 50). Elia Kazan havia sido filiado ao Partido Comunista dos EUA por dezenove meses, entre 1934 e 1936, segundo o depoimento do próprio diretor.¹⁰ Anos mais tarde, em 1952, já com a política de contenção do comunismo em força total, o HUAC convoca Kazan para um depoimento: primeiro em janeiro, de portas fechadas, e depois, em abril, publicamente. Este é o momento mais infame de sua carreira, que o perseguiu até o túmulo, quando ele “deu nome aos bois”¹¹ e delatou oito colegas do Group Theater que haviam feito parte do Partido. No total, foram dezessete nomes delatados por ele, como vemos no documentário *None without sin* (2003).

Não pretendemos aqui fazer um segundo tribunal inquisidor, de juízo de valor sobre essa escolha. Como também exposto pelo documentário citado, o diretor teve de fato um desacordo com o partido que o fez romper. Mas Kazan também lembra em

⁷ ARDREY, Robert. Writing for the group: In Which Mr. Ardrey Explains a Mode of Unit Theatre Life. **New York Times**, 19 nov. 1939. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1939/11/19/archives/writing-for-the-group-in-which-mr-ardrey-explains-a-mode-of-unit.html?mwgrp=c-dbar&hpgrp=c-abar&smid=url-share>. Acesso em: 10 out. 2023.

⁸ A discussão da relação texto e cena permeou as artes cênicas durante o século XX. Jean Jacques Roubine faz uma retrospectiva sobre esse debate, principalmente entre as correntes europeias. Cf. ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

⁹ A dissertação de mestrado do pesquisador Bruno Gavranic Zaniolo (2021) consiste em análise do filme *On the waterfront*, de Elia Kazan, o método de interpretação e a relação com o período do chamado macartismo.

¹⁰ BENTLEY, Eric; RICH, Frank. (Org.) **Thirty years of treason: excerpts from hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968**. United States Congress. New York: Viking Press, 1971. Disponível em: <https://www.laweekly.com/statement-of-elia-kazan>. Acesso: 20 jul. 2023.

¹¹ Tradução da infame expressão “Named names”.

autobiografia (1988) que havia entrado em contato com algumas das pessoas nomeadas antes do depoimento e inclusive combinado com o dramaturgo Clifford Odets de que ambos se delatariam mutuamente. Odets também foi convocado e delatou nomes. Circunstâncias de repressão política como essa são cuidadosamente premeditadas pelo *establishment* de maneira a quebrar qualquer possibilidade de questionamento da sua hegemonia, que cultivava e propagava anticomunismo como retórica antes, durante e depois (McCormick, 1995). O permanente estado de vigilância – pois a qualquer momento pode-se ser acusado – é apenas uma das ferramentas engendradas para contenção do inimigo escolhido pelo sistema. Em 1952, assim, Elia Kazan estava sob fogo cruzado e opta por delatar seus colegas, muitos dos quais nunca o perdoaram.¹² Esse é o contexto imediatamente anterior ao início do processo de criação de *Camino Real*. Segundo o biógrafo John Lahr (2014, p. 253), isso não foi um problema para Williams: “Dois dias após o depoimento [de Elia Kazan] no HUAC, [ele] o enviou uma versão expandida de *Camino Real*”.

Quando os planos efetivamente seguem para a encenação durante o ano de 1952, Tennessee vai para a Europa e trabalha na dramaturgia de lá, em correspondência com Kazan. Nas cartas entre os dois, é possível constatar parte das provocações artísticas realizadas pelo segundo, que incluem sugestões de desenvolvimento no enredo, cortes e o tom que a peça está transmitindo, variando também os níveis de brutalidade nas críticas: “Eu disse para ele [Tennessee] que a peça era impossível de se produzir como estava. [...] Mas acho que a peça vai funcionar. Eu estou otimista – ainda que cauteloso”, disse o diretor em agosto de 1952, em carta para sua mulher (Kazan, 2014, p. 738). O processo não se mostrou exatamente tranquilo. “Eu caio no conceito dos meus colegas quanto eles passam a ditar o meu trabalho para mim” (Williams, 2006, p. 557), refletiu o autor em seus cadernos sobre as impressões de Kazan, de sua mulher e os produtores no que diz respeito à dramaturgia. Ainda assim, durante aquele ano, dramaturgo e diretor mantiveram correspondências com o objetivo de chegar numa versão da peça para começar os ensaios em dezembro daquele ano, sendo que a estreia seria em março de 1953.

¹² É infame o episódio de décadas mais tarde, na premiação do Oscar em 1999, quando Elia Kazan recebe um prêmio honorário, grande parte da plateia nitidamente se recusa a aplaudi-lo, enquanto outros o fazem de pé, como documentado no filme *None without sin* (2003).

Apontamentos sobre o processo

Valendo-se de procedimento de escrita que pode ser considerado o da colagem,¹³ em que se transfere integralmente trechos de fontes distintas, Tennessee aproveitou elementos de, pelo menos, três de suas obras anteriores¹⁴ em excertos readaptados e/ou transpostos diretamente. Por exemplo, o subtítulo da peça *Stairs to the roof* (1941),¹⁵ “*A prayer for the wild at heart who are kept in cages*” aparece parafraseado na dramaturgia de *Camino Real*, “Não há nenhum pássaro aqui, a não ser pássaros selvagens que estão presos em gaiolas” (p. 8).¹⁶ A fala é dita no prólogo publicado na edição da editora New Directions.¹⁷ Neste caso, assim como nos outros, o trecho colado tem um efeito de reiterar o conteúdo mais amplo da peça: O próprio Williams (1953) atesta que os temas das duas peças são paralelos: “um clamor aos corações rebeldes confinados a gaiolas”.¹⁸

Há ainda influência formal do chamado *Stationendrama* (drama em estações). A peça de 1941 mostra uma série de situações acerca do tema da reificação de relações num ambiente de trabalho repressivo, do qual o protagonista quer se libertar. A construção estrutural influenciada pelo drama em estações aparece também tanto em *Camino Real* quanto na peça em um ato que a originou. Isto é:

A técnica da estação [dissolve] o continuum da ação [que seria dramática] em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma **relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras**. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu (Szondi, 2001, p. 60, grifo nosso).

O movimento de utilizar e retrabalhar trechos, temas, personagens ou mesmo obras inteiras como outro gênero nunca foi raro em sua carreira (por exemplo, contos que se tornam peças, peças curtas que foram expandidas, personagens utilizados em mais de uma obra etc.). Ainda assim, é digno de nota no caso em questão porque nos parece uma

¹³ Procedimento que vem das artes plásticas. Na dramaturgia, “o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de diversas partes [que são adicionados na peça]” (Pavis, 2015, p. 52).

¹⁴ *A purificação* [*The purification*, 1942], *A carta de amor de Lord Byron* [*Lord Byron's love letter*, escrita antes de 1946] e *Escadas para ao telhado* [*Stairs to the roof*, 1941].

¹⁵ *Stairs to the roof* teve uma pequena produção no Pasadena Playhouse em 1947 (Devlin, 1986).

¹⁶ “There are no birds here except wild birds that are tamed and kept in cages.”

¹⁷ O prólogo foi criado por Williams especificamente para a publicação da *New Directions*. A versão encenada nunca foi publicada, mas existe uma diferença importante entre elas: a entrada de Dom Quixote, na encenação, acontecia no início da estação 3 e não na abertura da peça, como está na versão publicada. Esse manuscrito com a versão encenada é propriedade de um colecionador particular do Texas (Parker, 1996, p. 337).

¹⁸ Na entrevista para Howard Hewes (1953), disponível na coletânea organizada por Devlin (1986).

tentativa de radicalização da característica episódica e simbólica já presente desde a peça em um ato *Ten blocks on the Camino Real*. Nesse sentido, Parker (1996) documentou algumas das versões preliminares tanto de *Camino Real* quanto a peça em um ato, que carregam o subtítulo “Uma obra para o teatro plástico”.

O autor utilizou o termo “teatro plástico” inicialmente num manifesto anos antes,¹⁹ em que se lia “o teatro plástico [...] deve tomar o lugar das exaustivas convenções realistas, se o teatro pretende retomar sua vitalidade como parte de nossa cultura”.²⁰ E segundo Lahr (2014, p. 254), para Williams o projeto era esse de fato, “[*Camino Real*] é uma extensão do movimento livre e plástico que eu realizei com [o trabalho anterior, *The rose tattoo*]”.²¹ Elia Kazan compreendia esse empreendimento: “[A peça] é totalmente não realista – uma fantasia, é como é chamada. [...] É absolutamente nova esteticamente falando, e gera uma problemática que nem nós nem ninguém enfrentou antes”, em carta para o cenógrafo Lemuel Ayers de 3 de dezembro 1952 (Kazan, 2014, p. 774). Uma das questões a que se referia Kazan era a transição entre o local remoto, proibido, apresentado na peça, e o contato direto com a plateia. Existem contradições formais em jogo aqui que estruturam a forma épico-lírica da peça – que exigia expedientes cênicos que pudessem dar conta de formalizá-las, como por exemplo, o uso do espaço teatral para além do palco.

Com relação a tais expedientes, um fator sobre a metodologia do processo é relevante. *Camino Real* teve aberturas [*tryouts*] realizadas na Filadélfia, com Williams, Kazan e elenco, em que a peça ainda estava em aberto, sendo testada com o público, e continuaria a ser a retrabalhada até sua versão finalizada. Brenda Murphy (1992, p. 2-3) relata em detalhes o processo de colaboração nas obras em que Williams e Kazan trabalharam e, como poderia ser de se esperar pela natureza criativa, o processo gerou eventuais atritos entre a dupla – fato constatado na publicação das cartas de ambos trocadas no período.²² Ainda, na genealogia realizada por Parker (1996), ele demonstra que *Camino* teve diversas versões alteradas, em diálogo com Kazan, nos ensaios e nos *tryouts* na Filadélfia, antes da estreia oficial na Broadway.

¹⁹ O manifesto foi escrito para *The glass menagerie* (Williams, 1999). Apesar de Williams não ter se referido oficialmente ao manifesto após essa publicação nos anos 1940, ele o mencionou em cartas sobre suas peças e seu processo criativo.

²⁰ “Plastic theatre [...] must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.”

²¹ “An extension of the free and plastic turn I took with *Tattoo*” (Lahr, 2014, p. 254).

²² Cf. Williams, 2004; Kazan, 2014.

Essa informação, de que a peça naquele momento ainda estava em processo, é corroborada pelas entrevistas no artigo de Henry Hewes para o *Saturday Review* (28 de março de 1953), quando do período das apresentações de pré-estreia. David Richard Jones (1986) também documenta, acerca da montagem de *A streetcar named Desire* (1947), como o processo entre direção, dramaturgia e atores se dava no decorrer dos ensaios, alterando o texto original que advinha da dinâmica testada em cena. Desde as apresentações na Filadélfia, segundo o artigo de Hewes (Devlin, 1986, p. 30-31), já eram notados relatos de dificuldades de compreensão de membros da plateia e um tom de “preocupação [por parte da equipe] com o sucesso da peça, [mas também uma] animação pelo espírito de anarquia dela”.

Isso evidencia a complexidade de transformar a *peça em um ato* numa *peça longa* [*full-length play*]. Como aponta Peter Szondi (2001, p. 110), a peça em um ato “partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace”. Williams explorou esse gênero como poucos no século XX, tendo produzido muitas peças em um ato, algumas das quais seriam expandidas para versões mais longas, como é o caso de *Ten blocks on the Camino Real* (peça em um ato) que se tornou *Camino Real*.

Analisando a matéria dramaturgica, como faremos na próxima seção, notamos que, por mais que seja distribuída entre dezesseis estações [*blocks*],²³ e de características que rompem com o gênero dramático, a peça é separada em três partes por dois intervalos, movimento que parece emular a divisão em três atos típica do gênero dramático clássico, cujas peças são divididas em três ou cinco atos (Pavis, 2015). Nesse sentido, então, é detectável o que parece ser uma contradição estrutural no processo de escrita, entre experimentações formais que ele chama de “teatro plástico” e elementos que tornam a dramaturgia mais palatável ao público. Essa tensão pode ser encarada como um reflexo do próprio tempo com complexidades políticas e históricas que se formalizam na dramaturgia. Um artigo do *New York Times* por Louis Calta (de 25 de dezembro de 1952) reportava que Williams e Kazan haviam aceitado receber menos royalties para pagar o restante da produção, sinalizando que ela estava encarecendo (Figura 1).

Além do depoimento de Kazan, que deixou parte do meio artístico contra ele, as pressões orçamentárias eram ainda outro fator agravante para que a montagem fosse bem-sucedida. No país do *studio system*, inclusive na Broadway entram na equação pressões de

²³ Tradução do termo original *blocks*, sugerida por Maria Sílvia Betti.

patrocinadores e produtores e aprovação dos críticos do *establishment*²⁴ e do público médio pagante para sedimentar a recepção de uma obra - ainda mais tratando-se de um dos maiores dramaturgos do século no país colaborando com um dos maiores diretores.

Figura 1 - “Williams aceita royalties menores”,
artigo de jornal, dezembro de 1952



**WILLIAMS TO TAKE
LOWER ROYALTIES**

**Elia Kazan Also Agrees to Cut
for Directing 'Camino Real'—
High Production Costs Cited**

By LOUIS CALTA

Fonte: Calta (1952).

À guisa de análise

Vamos agora passar a uma breve análise do movimento dramaturgicamente central em *Camino Real*. Trata-se de uma peça dividida em dezesseis chamadas *estações*, que se passam num local único de ação: uma *plaza*, típica de países hispânicos, ao redor da qual está a estrada chamada Camino Real.²⁵ Personagens históricos reais e fictícios surgem como

²⁴ O prestigioso Tony Awards acontece pela primeira vez em 1947, tendo Elia Kazan coincidentemente ou não levado duas estatuetas de Melhor Direção até aquele momento, por *All my sons* e *Death of a salesman*, ambas peças de Arthur Miller. Além disso, John Lahr (2014, p. 248) e o documentário *None without sin* (2003) relembram os prêmios do Oscar de 1952, quando *A streetcar named Desire* estava indicada em nada menos que doze categorias, incluindo Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Roteiro. Os prêmios foram entregues em março - após o primeiro depoimento de Kazan ao HUAC, onde ele se **negou** a nomear pessoas. Na premiação, o filme perdeu, entre outras, a estatueta principal, o prêmio de Kazan e o prêmio de Williams. O recado do *establishment* de certa forma foi passado, por receio do furor do público em premiar alguém com ligação ao partido comunista e/ou das próprias pressões políticas institucionais da caça às bruxas em andamento. Menos de um mês depois, Kazan entregaria os nomes, como dissemos acima.

²⁵ Este era o nome das estradas reais que a Coroa Espanhola percorria no processo de colonização. Também foram importantes durante a expansão para o Oeste, durante o século XIX, tendo sido os trajetos por onde os colonizadores estadunidenses marchavam. *El Camino Real* é uma estrada até hoje na Califórnia,

figuras alegorizadas na ação. Entre os que podem soar familiares em cena estão Dom Quixote e Sancho Pança (de Miguel de Cervantes), Esmeralda (de Victor Hugo), Barão de Charlus (de Marcel Proust), Marguerite Gautier (de Alexandre Dumas Filho), Lord Byron e Giacomo Casanova.

Comparando trechos selecionados das duas peças (em um ato e longa), é interessante observar alguns expedientes que foram escolhidos para “expansão”. Pelas correspondências trocadas entre Kazan e Williams, o primeiro deixa claro o que, para ele, é importante que “o ato [tenha] uma sequência que a plateia possa, e de fato, siga. E um intervalo, que leve ao segundo ato [...]”, em carta de 10/12/1952 (Kazan, 2014, p. 786). A versão analisada aqui foi a da editora New Directions, revisada pelo autor especificamente para fins de publicação. Se a avalanche de figuras e estações pode parecer a princípio confusa, é porque de fato existe uma chave de anarquia e liberdade trabalhada por Williams na dramaturgia. A desordem típica dos sonhos é um dos elementos sendo formalizados em *Camino Real*.²⁶

No prólogo, há a entrada da plateia de Dom Quixote e Sancho Pança, apresentando a situação dentro da qual se passa a peça: o sonho de Quixote, como um desfile [*pageant*],²⁷ num local repressor controlado pelo gerente do hotel de luxo Siete Mares, chamado Gutman.²⁸ Depois, entra Prudence Duvernoy, de *A dama das camélias*, e Giacomo Casanova, que introduzem a figura de Marguerite Gautier, cuja aparição acontecerá apenas na segunda parte; há uma cena simbólica, com a figura religiosa chamada *Madrecita de los Perdidos* e um homem moribundo ao lado da fonte que profere uma palavra que é proibida de ser dita: *hermano*. Na estação 3, temos a entrada de Kilroy, personagem que poderia ser considerado um espelhamento de Dom Quixote (a aliteração dos nomes marca a relação entre os dois),²⁹ que é ex-campeão de boxe e sem recursos.

Kilroy é a figura principal que vamos seguir durante todo o decorrer da primeira parte antes do intervalo. Esta consiste em localizar o espaço, mostrar como é inóspito, e

por onde houve também as 21 Missões da Califórnia, de catequização de povos originários. O nome da peça, portanto, carrega forte teor histórico e do processo de colonização. Para a história das estradas, cf.: NARDINI, L. R. *No Man's Land: A History of El Camino Real*. Nova Orleans: Pelican Publishing, 1961.

²⁶ Uma das influências na escrita é *O sonho* de August Strindberg (1901), peça que também apresenta um universo onírico em sua temática e estrutura.

²⁷ Sobre o gênero teatral medieval do *pageant*, cf.: BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 228-233.

²⁸ Tennessee Williams desenvolveu esse prólogo, reiteramos, apenas para a versão editada e publicada pela New Directions. Ele não existiu na encenação (Parker, 1996).

²⁹ Williams se referiu a ele como “Dom Quixote dos pobres” [*poor man's Dom Quixote*] em 1946 (*apud* Kazan, 2014, p. 782)

que qualquer um ali é subjugado às opressões políticas e ameaçado pela milícia de Varredores de Rua, que se mostram como um perigo iminente a qualquer um. Kilroy é então roubado e deixado ao relento. Na estação 4, surge Barão de Charlus, personagem gay de Marcel Proust, que flerta com uma figura masculina chamada Lobo, e é morto pela milícia local de Varredores de Rua. Na estação 5, Casanova explica para Kilroy sobre os perigos do local, e de certa forma eles aprofundam um mínimo de amizade. No final da primeira parte, na estação 6, Kilroy tenta escapar das repressões através do espaço do teatro, quebrando a relação palco-plateia, é perseguido, e termina sendo obrigado por Gutman a vestir um nariz de palhaço piscante, humilhado. Intervalo.

Há um impasse observado nesse processo de expansão. *Ten blocks*, a peça que originou *Camino Real*, é uma peça em um ato de caráter épico-lírico. As figuras em cena são alegorizadas, assim como na peça longa. Mas para a expansão, Williams explora o que poderia ser considerado uma relação entre figuras como, por exemplo, Casanova e Marguerite, que têm uma relação amorosa desenvolvida na segunda parte. Tal tentativa de desenvolvimento se dá através de diálogo e de pequenos acontecimentos em cada uma das estações. Isso apresenta uma tensão formal: uma relação intersubjetiva pelo diálogo não pode ser aprofundada o suficiente a ponto de ser determinante ao andamento da peça, pela própria natureza estruturante da dramaturgia. É quase como se o que está sendo dito perdesse importância visto que não é *sobre isso*. As falas variam entre um passado nostálgico e o presente sufocante, do qual se quer escapar. Vejamos este exemplo de Casanova para Kilroy: “Antes da última estação, nós vamos achar uma saída desse lugar! Até lá, paciência e coragem, irmãozinho!” (Williams, 2008a, p. 45).³⁰ Pensando em termos de enredo, o encadeamento de causa e efeito perde força, uma vez que antes do final, de fato, há uma saída encontrada e o conflito se resolve. O que seria considerada a novidade do gênero dramático (Szondi, 2001) já se apresenta desde o início. Ademais, Casanova demonstra certa consciência da própria peça de teatro, ao se referir à sua estrutura: “antes do fim da última estação”. Em meio à enorme quantidade de elementos a que somos expostos, porém, é possível que essa informação não seja retida numa primeira leitura. De toda forma, o trecho é adequado para destacar a dimensão da complexidade da dramaturgia, o que Kazan (2014, p. 774) chamou de “problemática que ninguém nunca enfrentou antes”.

³⁰ As traduções de peças de Williams apresentadas ao longo do texto são do autor do artigo.

Após o intervalo, Kilroy é suspenso do foco. A estação 7 mostra principalmente a linha seguinte de relações, de Marguerite e Casanova. Uma cortesã e um galanteador popular entre os séculos. Eles revelam, entre reminiscências de um passado liricizado, algumas das próximas sequências: há uma mesa reservada para Lord Byron (que virá na próxima estação) e há o rumor de um avião chamado Fugitivo pelo qual se pode escapar dali (que virá nas estações 9 e 10). Lord Byron aparece de fato na estação seguinte, reiterando a simbologia de liberdade e poesia represadas, e atravessa o arco ao fundo do palco, partindo rumo ao desconhecido. A estação 10, em que o avião parte, é bastante movimentada. Há falas sem apontamento de figuras, o que ilustra o caráter colaborativo, e cênico, de sua concepção. Isso é representativo de uma obra construída em diálogo com atores e direção. A rubrica explicitamente diz que a cena é “feita para improvisação”. Como encenar falas coletivas em que não há apontamento de personagem sem que haja improvisação em diálogo com a dramaturgia? Esse trecho evidencia a relação com a encenação no processo da escrita, atestada também no artigo de Henry Hewes (Devlin, 1986).

Na estação 11, Kilroy retorna disfarçado e tenta fugir novamente. Em meio a um ritual de restauração da virgindade de Esmeralda, Casanova é eleito o “rei dos cornos”; Kilroy é o herói escolhido [*the chosen hero*] e, deve coletar o prêmio, ou seja, a virgindade de Esmeralda – que é agenciada por sua mãe, cafetina. Há outro intervalo. Na estação 12, a Cigana interroga Kilroy sobre suas motivações, em alegoria que espelha o momento político de interrogatórios e perseguições do período nos EUA. Kilroy dá o valor do pagamento para ela na expectativa de receber troco. Após, Esmeralda e ele figurativamente fazem sexo. Esmeralda então diz se ofender com a maneira como ele a tratou e ele é expulso da casa da Cigana, que não devolve troco algum, deixando-o novamente sem meios e ao relento. Na estação 14, Kilroy está desesperado para sair dali e implora para Gutman que ele seja novamente o palhaço com nariz piscante em troca de dinheiro. Kilroy prefere dormir ao relento e fica por lá. Marguerite aparece para avisá-lo dos Varredores de Rua que se aproximam. Kilroy chama-os para briga e eles o matam. Na próxima estação, o momento mais surrealista e simbólico da peça, transferido diretamente da peça em um ato, Kilroy *post-mortem* é operado por um grupo de médicos, que retiram o seu coração de ouro. Paralelamente, o corpo de Kilroy está no colo de La Madrecita de los perdidos, que retornou, evocando iconografia religiosa da *Pietà*. Após alguns momentos

de cenas simultâneas, La Madrecita conjura uma espécie de ressurreição em Kilroy, e ele de fato ressuscita, bem a tempo de Quixote acordar e questioná-lo se ele deseja seguir com o cavaleiro espanhol, assim como ele havia anunciado no prólogo. Os dois saem pelo arco ao fundo e Gutman anuncia o final da peça: “A última fala foi proferida. Fechem as cortinas!” (Williams, 2008a, p. 114).

Pela estrutura, as estações se encerram em si, visto que são literalmente anunciadas com narração de Gutman. O que fica nítido aqui é que o movimento criado na dramaturgia se torna formalmente contraditório. Por um lado, há uma separação de cenas arbitrária anunciada por Gutman; por outro, há tentativas de construção de causa e efeito através de mínimo aprofundamento de relações entre as figuras, diálogo e clímax. Por isso, a relação entre o que é apontado nas cenas e o que de fato *acontece* (em termos estruturais) na peça sinaliza para uma tensão formal interessante.

Por exemplo, esses dois trechos proferidos por Gutman, respectivamente no prólogo e no segundo bloco: “Preciso descer as escadas e anunciar o início do sonho daquele velho andarilho” (Williams, 2008a, p. 10) e “Nós entramos no *segundo entre dezesseis estações no Camino Real*” (Williams, 2008a, p. 16, grifo nosso). Três pontos se depreendem desse papel organizativo da figura do gerente dentro da dramaturgia: Um, mais óbvio, é a organização efetiva da ação, visto que se trata de uma peça dentro de um sonho, cuja natureza já tende à desordem de elementos ou, dito de outra maneira, à estrutura não encadeada necessariamente por causa e efeito – o que pode ter sido uma necessidade formal. O segundo é o fato de que essa organização é feita justamente por aquele que representa o poder econômico e militar dentro da peça, o que é significativo, tendo em vista o momento histórico de repressão que os EUA atravessavam e, também, a atuação imperialista do país internacionalmente.

E o terceiro é o que atesta aquilo que poderíamos chamar disparador principal da sequência de estações. O fato de sermos informados, e sermos repetidamente lembrados da quantidade de estações faltantes ao desfecho cria por si tensão dramática. Ou seja, a sequência de blocos é o que *deve acontecer* na peça. Se fôssemos usar os termos de David Ball (1989)³¹ sobre a estrutura de uma peça tradicionalmente dramática, o detonador mais nítido à plateia seria o anúncio de Gutman, como narrador-organizador, da sequência. E

³¹ Permitimo-nos utilizar este autor que aborda a forma dramática, pelo modo didático e direto como ele isola elementos constituintes da forma dramática e possíveis de serem aplicados a outras formas como identificação de procedimentos dramáticos. Cf. BALL, David. **Para trás e para frente**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

esta é, devemos reiterar, o próprio sonho de Dom Quixote. Por mais selvagem que ele seja, seus eventos são apresentados pelo narrador. Notemos o uso da terminologia por Gutman no prólogo: “eu preciso anunciar o início do sonho” (Williams, 2008a, p. 10). A lógica de necessidade denota a linha de ação da peça de teatro onde o sonho está inserido, aquilo que necessita acontecer para movimentar a sequência de ações, parece ser menos o que está dentro da ação entre as figuras e mais a *própria estrutura da peça de teatro*, organizada por Gutman. Mas fica a questão, se ele *precisa* anunciar, a quem ele estaria servindo? Seria tudo um show burlesco ao invisível Generalíssimo que controla o local e com quem ele se comunica? A dramaturgia de Williams é “oblíqua” (Paller, 2008, p. 157), como ele mesmo a definiu, quando questionado se ele aborda questões sociais e políticas em suas peças.³²

Na peça em um ato de 1948, Quixote surge apenas na última estação e propõe que Kilroy parta junto com ele em direção ao desconhecido, ao que ele aquiesce. Enquanto alegoria, a figura surge simbolizando (em um dos sentidos) o espírito da liberdade, sem motivação temática ou preocupação com explicação de causa e efeito. Dom Quixote simplesmente surge. Já na dramaturgia publicada da peça longa de 1953, que foi revisada após a estreia (Murphy, 2014), Quixote aparece no prólogo, vindo da plateia, indicando uma lógica de ação/consequência para o enredo.³³ Afinal, trata-se do sonho dele sendo apresentado logo no início. Mais ainda, Quixote diz a que veio: “quando eu acordar deste sonho, eu vou escolher uma das sombras que passarão por aqui para levar comigo no lugar de Sancho” (Williams, 2008a, p. 9). Isso está em consonância com a carta de Kazan (2014, p. 774) para Williams, no sentido de desenvolver “uma sequência” que o público possa seguir – por mais que a atitude caótica ainda prevaleça na recepção. Mas é curioso notar a escolha de organizar a sequência com um mínimo de lógica ao público, porque de certa forma, acena mais ao gênero dramático do que Williams parecia desejar ao propor o *plastic theater*. Ainda, enquanto elemento escolhido para construção, parece ser necessário ao menos algum nível de ordem no caos.

³² Isso significa que ele não pretendia escrever diretamente a todo o tempo e sim “aludir” a tais questões. “Se *Camino Real* tivesse que passar uma mensagem, eu deveria tê-la feito mais clara, mas não é o caso, e eu não acho que as pessoas que a acham confusa como ela está atualmente gostariam mais da peça se ela estivesse mais esclarecida”, diz o autor na ocasião dos *tryouts* (Devlin, 1986, p. 32).

³³ Parker (1996) documenta que esse momento foi encaixado em, pelo menos, outras duas posições em versões anteriores à publicada.

Estação final

Anos mais tarde, em retrospecto, tanto Kazan quanto Williams refletiram sobre as escolhas realizadas em *Camino Real*. O primeiro diz que errou ao tratar a peça com “realismo demais” (Murphy, 1992) na estética de atuação. O segundo, de certa forma, se arrepende de não ter ousado mais, classificando-a como “impactante, mas com questões a serem trabalhadas” (Williams, 2006, p. 395) em autobiografia, e admitindo que ela poderia ter sido “muito, muito mais bonita”, se ele não tivesse sido encorajado a ousar menos. O próprio ator que interpretou Kilroy, Eli Wallach, testemunha a favor dessa hipótese, de que a peça sofreu com o processo de expansão e perdeu potência pelos aspectos que foram escolhidos para serem expandidos (Murphy, 1992).

Independentemente das opiniões em retrospecto, o que fica notável na tessitura poética é uma dramaturgia em tensão latente que formaliza o momento histórico de sua produção. Como dissemos no início e repetidamente durante o artigo, isso importa pois se trata de um período no qual a geopolítica mundial foi engendrada, o que tem consequências que nos afetam até o presente. E nesse sentido, não há imagem mais pungente do que Quixote e Kilroy saindo lado a lado ao final.

Existe um ímpeto de mover-se ao futuro. Não apenas um futuro interno à dramaturgia, que será realizado dentro dela, mas um movimento externo gerado pela reflexão do efeito da própria peça. “Eu estava pensando em – ir adiante – daqui em diante”, diz Kilroy ao final da peça para Quixote (Williams, 2008a, p. 112). Em 1970, o dramaturgo apresentou uma remontagem de *Camino Real* como “um dilema de um indivíduo preso num estado fascista e [como] uma expressão na sua crença nas dificuldades do idealismo num mundo predominantemente cínico” (Balakian, 1997, p. 72).

O controle fascista é figurado na peça tanto no tema, notadamente nas repressões e humilhações às quais Kilroy é submetido, mas também formalmente: visto que a ordem da sequência de estações é ditada pelo representante do Estado repressor. Apesar de Quixote proferir sua última fala com tom poético e idealista: “As violetas da montanha quebraram as rochas!” (Williams, 2008a, p. 114), é Gutman quem de fato encerra a peça, se direcionando à plateia: “A última fala foi dita. Fechem as cortinas!”. Isso, no contexto do imperialismo estadunidense alastrado durante os séculos XX e XXI, por um lado, e de sua herança de colonização, por outro, revela ainda mais profundas camadas de contradição.

Lembramos Peter Szondi (2001, p. 25) quando ele diz que “forma é conteúdo precipitado”.

O fato de Quixote e Kilroy saírem pelo desconhecido ao final da peça possui de fato um energizante tom idealista e até utópico sobre o que seria essa liberdade, longe da repressão. Mas contém também um tom do processo de colonização, assim como seus antepassados, sejam eles espanhóis ou ingleses, de “desbravar um mundo” que não era conhecido e que na peça é chamado de Terra Incognita, tal qual nos mapas do século XVI³⁴. O próprio nome da peça evoca repetidamente o teor histórico da estrada percorrida pelos colonizadores. Lá se vão as figuras em busca de liberdade. A liberdade individual, inclusive, está contida no cerne da ideologia estadunidense, forjada no século XIX, no que ficou conhecido como destino manifesto, termo cunhado pelo jornalista John O’Sullivan, que indicava o destino glorioso dos Estados Unidos, divinamente apontado. Para isso, eles deveriam espalhar seus ideais político-econômicos pelo continente, e posteriormente, pelo mundo inteiro. No desfecho de *Ten blocks*, após a saída dos outros dois de cena, existe um momento chave para a compreensão dessa contradição. Eis que surge cambaleando Sancho Panza, servo de Quixote. A peça termina com ele, obedecendo a seu mestre: “*Si Señor...Me voy, Señor – Me – voy...*” (Williams, 2008b, p. 155). Se Kilroy é o novo parceiro, seria ele também servo do cavaleiro espanhol? Não há história de vencedores, ou conquistadores, sem que seja revelado, entre as rupturas dos monumentos erguidos em seus nomes, o contrapelo da vitória. Este é o verdadeiro *Camino Real*.

³⁴ Terra Incognita é um termo em latim que significa literalmente *terra desconhecida*.

Referências

ANDERSON, Perry. **American foreign policy and its thinkers**. Londres; New York: Verso, 2015.

BALAKIAN, Jan. Camino Real: Williams' allegory about the fifties. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Org.) **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BENTLEY, Eric; RICH, Frank. (Org.) **Thirty years of treason: excerpts from hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968**. United States Congress. New York: Viking Press 1971. Disponível em: <https://www.laweekly.com/statement-of-elia-kazan>. Acesso em 20 jul. 2023.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 228-233.

BETTI, Maria Sílvia. Alegoria política e representação em Camino Real. In: CHAIA, Miguel (Org.) **Arte e política**. São Paulo: Programa de estudos pós-graduados em ciências, 2007.

BYRNE, Malcolm. CIA admits it was behind Iran's coup. **Foreign Policy**. 19 de agosto de 2013. Disponível em: <https://foreignpolicy.com/2013/08/19/cia-admits-it-was-behind-irans-coup>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CALTA, Louis. Williams to take lower royalties. **New York Times**, 25 de dezembro de 1952. Disponível em: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1952/12/25/84382068.html?pageNumber=34>. Acesso em 04 jul. 2023.

CIA admits 1953 Iranian coup it backed was undemocratic. **The Guardian**, 13 de outubro de 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2023/oct/13/cia-1953-iran-coup-undemocratic-argo>. Acesso em: 15 nov. 2023.

CIMENT, Michael. **Kazan on Kazan**. London: Secker and Warburg, 1974.

CLURMAN, Harold. **The fervent years**. Boston: Da Capo Press, 1983

DEVLIN, Albert J. (Org.). **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson, MS; London: University Press of Mississippi, 1986.

FLORES, Fulvio Torres. **Da Depressão às raízes do macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams**. 323 f. 2013. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15052013-093207/pt-br.php>. Acesso em: 10 abr. 2021.

- KARNAL, Leandro. A formação da nação. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 23-97.
- JONES, David Richard. **Great directors at work**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- KAZAN, Elia. **The selected letters of Elia Kazan**. Organized by Albert J. Devlin. New York: Alfred A. Kopf, edição Kindle, 2014.
- LAHR, John. **Tennessee Williams: mad pilgrimage of the flesh**. New York: W. W. Norton and Company Inc., 2014.
- MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan: A collaboration in the theatre**. Cambridge: University Press, 1992.
- MURPHY, Brenda. **The theater of Tennessee Williams**. New York: Bloomsbury, 2014.
- NARDINI, Louis Raphael. **No man's land: a history of El Camino Real**. Nova Orleans: Pelican Publishing, 1961.
- NONE WITHOUT SIN: Elia Kazan, Arthur Miller and the blacklist. Direção: Michael Epstein. Documentário. Estados Unidos: PBS. 2003 (116 minutos).
- PALLER, Michael. A playwright with a social conscience. In: WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. New York: New Directions, 2008. p. 157-162.
- PARKER, Brian. A developmental stemma for drafts and revisions of Tennessee Williams's "Camino Real". **Modern Drama**, University of Toronto Press, v. 39, n. 2, p. 331-341, Summer 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/mdr.1996.0070>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guisburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 173-275.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. New York: New Directions, 2008a. p. 1-114.
- WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. New York: New Directions, edição Kindle, 1975.
- WILLIAMS, Tennessee. **Notebooks**. New Haven: Yale University Press, 2006.

WILLIAMS, Tennessee. Production Notes. In: WILLIAMS, Tennessee. **The Glass Menagerie**. New York: New Directions, 1999. xix-xxii.

WILLIAMS, Tennessee. Ten Blocks on the Camino Real. In: WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. New York: New Directions, 2008b. p. 115-155.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams**. Volume 2: 1945-1957. Albert J. Devlin; Nancy M. Tischler (Org.). New York: New Directions, 2004.

WILLIAMS, Tennessee. **Stairs to the roof**. New York: New Directions, 2000

ZANIOLO, Bruno Gavranic. **On the waterfront**: o Método de interpretação realista como um campo de disputa em Hollywood durante o Macartismo. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.8.2021.tde-23062021-203103. Acesso em: 05 jul. 2023.

Submetido em: 16 out. 2023

Aprovado em: 18 dez. 2023