

# O uso de expedientes expressionistas nas peças *Not about nightingales*, de Tennessee Williams, e *The hairy ape*, de Eugene O'Neill: análise e perspectivas

The use of expressionist devices in  
*Not about nightingales*, by Tennessee Williams,  
and *The hairy ape*, by Eugene O'Neill:  
analysis and perspectives

Leticia Polizelli Nascimento<sup>1</sup>  
Maria Silvia Betti<sup>2</sup>

## Resumo

Apoiando-se na literatura recente que teoriza o papel do teatro experimental e dos elementos expressionistas no drama norte-americano do início do século XX, este artigo examina a função desses recursos em *Not about nightingales* (1938), de Tennessee Williams, e *The hairy ape* (1922), de Eugene O'Neill. A pesquisa adota uma abordagem comparativa da dramaturgia, entendida como a análise de textos teatrais orientada para a identificação e interpretação dos procedimentos formais que estruturam a ação dramática e contribuem para a construção de sentidos cênicos. Tal abordagem fundamenta-se nos estudos de Julia Walker (2005), Peter Szondi (2001) e outros teóricos do teatro experimental e expressionista, que exploram as transformações formais do teatro moderno e o papel de dispositivos não realistas na configuração da cena teatral. A metodologia consiste na análise comparativa de textos dramáticos, centrada no uso não convencional de aspectos formais – como estrutura, coro, sonoridade e ambientação – e no impacto desses elementos na composição teatral e na construção de sentidos. A originalidade do estudo reside na proposição de uma leitura do expressionismo que transcende sua associação ao movimento europeu, explorando como ele foi ressignificado e adquiriu contornos próprios no teatro norte-americano. Além disso, o artigo busca preencher uma lacuna nos estudos comparados de dramaturgia ao aproximar duas peças que, embora pertençam a contextos distintos, compartilham preocupações estéticas e temáticas pouco analisadas em conjunto, contribuindo também para uma reavaliação crítica da obra de Tennessee Williams, frequentemente restringida à ótica do realismo dramático. Os resultados revelam que, embora ambas as peças empreguem expedientes expressionistas para representar o distanciamento do indivíduo em relação ao mundo moderno, suas abordagens estruturais divergem: em *The hairy ape*, O'Neill isola seu protagonista por meio do drama de estações, enfatizando sua alienação perante a sociedade; já Williams, em *Not about nightingales*,

<sup>1</sup> Mestranda pelo programa de pós-graduação em Inglês da Universidade Rutgers, em Nova Jersey (EUA), e bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Email: lehpolizelle@gmail.com.

<sup>2</sup> Maria Sílvia Betti é pesquisadora, orientadora e professora sênior na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. É organizadora da Coleção Oduvaldo Vianna Filho para a Editora Temporal. Entre suas obras estão Oduvaldo Vianna Filho (Coleção Artistas Brasileiros, Edusp/Fapesp, 1997) e Dramaturgia Comparada Estados Unidos-Brasil-Brasil. Três estudos. (Cia Fagulha, 2017). Email: mariasilviabetti@usp.br.

evidencia o confinamento do sujeito moderno ao apresentar episódios fragmentados ao longo dos três atos. Em ambas as obras, a atmosfera subjetiva, delineada por elementos não verbais, reforça a crítica à condição de não pertencimento do indivíduo. Assim, esta pesquisa contribui para o campo dos estudos teatrais ao demonstrar como o uso de expedientes expressionistas ampliou as possibilidades do experimentalismo teatral nos Estados Unidos ao longo do século XX e ao oferecer uma perspectiva metodológica comparativa capaz de aprofundar a compreensão das relações entre forma dramática e crítica social.

**Palavras-chave:** Dramaturgia norte-americana; Estados Unidos; Teatro; Estudo comparativo; Experimentalismo.

### Abstract

Building on recent literature that theorizes the role of experimental theater and expressionist elements in early twentieth-century American drama, this article examines the function of these features in *Not about nightingales* (1938) by Tennessee Williams and *The hairy ape* (1922) by Eugene O'Neill. The research adopts a comparative approach to dramaturgy, understood as the analysis of theatrical texts aimed at identifying and interpreting the formal procedures that structure dramatic action and contribute to the construction of scenic meaning. This approach is grounded in the studies of Julia Walker (2005), Peter Szondi (2001), and other theorists of experimental and expressionist theater, who explore the formal transformations of modern theater and the role of non-realist devices in shaping the theatrical scene. The methodology consists of a comparative analysis of dramatic texts, focusing on the unconventional use of formal aspects—such as structure, chorus, sound, and setting—and the impact of these elements on theatrical composition and the construction of meaning. The originality of the study lies in its proposal of a reading of expressionism that transcends its association with the European movement, exploring how it was reinterpreted and acquired distinctive contours in American theater. Furthermore, the article seeks to fill a gap in comparative dramaturgy studies by bringing together two plays that, although belonging to different contexts, share aesthetic and thematic concerns that have rarely been analyzed together, also contributing to a critical reassessment of Tennessee Williams' work, which is often limited to the lens of dramatic realism. The results reveal that, although both plays employ expressionist devices to portray the individual's estrangement from the modern world, their structural approaches diverge: in *The hairy ape*, O'Neill isolates his protagonist through the "station drama," emphasizing his alienation from society; Williams, in *Not about nightingales*, highlights the confinement of the modern subject by presenting fragmented episodes throughout the three acts. In both works, the subjective atmosphere, shaped by non-verbal elements, reinforces the critique of the individual's sense of not belonging. Thus, this research contributes to the field of theater studies by demonstrating how the use of expressionist devices expanded the possibilities of theatrical experimentalism in the United States throughout the twentieth century and by offering a comparative methodological perspective capable of deepening the understanding of the relationship between dramatic form and social critique.

**Keywords:** North-American dramaturgy; United States; Theater; Comparative studies; Experimentalism.

## Introdução

O teatro expressionista estadunidense refletiu as ambivalências e ansiedades de sua época, expressou questões sociais, psicológicas e proporcionou o surgimento de um vocabulário formal para traduzir a experiência humana em meio às contradições da era moderna. Nessa conjuntura, a virada para o século XX trouxe inúmeras inquietações para a sociedade estadunidense. Conforme pontua Julia Walker em *Expressionism and modernism in the American theatre - bodies, voices, words* (2005), com a revolução tecnológica o ser humano mudou a forma de se relacionar e se comunicar. No meio artístico e performático, Walker levanta diversas ferramentas que tiveram um impacto direto na expressividade humana – como o rádio, o telégrafo, entre outras. Nesse contexto, a literatura e a dramaturgia emergem, propondo temática e esteticamente, algumas respostas às novas circunstâncias da vida moderna.

Nos anos 1920, nos Estados Unidos, autores como Eugene O'Neill, Elmer Rice, John Howard e Sophie Treadwell lançaram as bases desse modernismo que traduz, dentre outros aspectos, a forte ansiedade humana com relação às novas formas de comunicação e à possibilidade de substituição do corpo humano pelas máquinas tecnológicas. Ou, como pontua Walker, com a redução (e dissociação) da forma de expressão humana a alguns de seus aspectos:

Frequentemente apresentando corpos ‘vistos, mas não tocados’, ‘vozes ouvidas, mas não vistas’ e diálogos telegraficamente concisos, essas peças representam tais medos não apenas tematicamente, em sua visão distópica da vida moderna, mas também formalmente, em seu estilo expressionista (Walker, 2005, p. 2, tradução nossa).<sup>3</sup>

Na contramão, predominava no teatro estadunidense aquilo que Rudolf Stamm (1947) denomina ser uma predileção ao caráter “satisfatório” das peças perante o público pagante. A cena teatral priorizava um tipo de teatro que atendia a uma fórmula mais restrita que trabalhava em função dos ganhos financeiros. Nesse contexto, os experimentos teatrais foram peça-chave para o desenvolvimento de um drama americano que fosse livre e sincero, que jamais poderia ter se desenvolvido em casas comerciais. Uma organização teatral representativa desse momento foi a The Provincetown Players, grupo do qual

<sup>3</sup> No original: “Frequently featuring bodies ‘seen but not touched’, ‘voices heard but not seen’, and telegraphically terse dialogue, these plays figure such fears not only thematically in their dystopic vision of modern life, but formally in their expressionistic style”.

grandes nomes da cena experimental fizeram parte, sendo um deles o próprio Eugene O'Neill.

O autor se destacou enquanto questionador da forma dramática predominante, na qual seu pai, um ator famoso principalmente por seu papel na adaptação dramatúrgica de *O conde de Monte Cristo*, construiu uma carreira bem consolidada. Tal histórico familiar artístico foi um dos aspectos que impulsionou o caráter crítico de seu trabalho. Segundo Walker (2005), O'Neill considerava o teatro de tipo melodramático, como o produzido por seu pai, “uma coisa velha, exagerada e artificialmente romântica”<sup>4</sup> (1924, seção 7-8, p. 14, tradução nossa<sup>5</sup> *apud* Walker, 2005, p. 124).

Nesse caminho, a intenção estética por trás das primeiras peças do autor revelam esse ressentimento e rejeição com a fórmula realista da “peça bem-feita” que prevalecia no teatro estadunidense da época. Peças como *The emperor Jones* (1920) e *The hairy ape* (1922), escritas pelo dramaturgo, faziam uso de elementos e expedientes até então pouco explorados na cena *mainstream* norte-americana, mas cuja forma, temática e estética se aproximam, em muitos aspectos, das produções expressionistas.

Para compreender melhor a conexão entre o movimento, tal como se desenvolveu nos Estados Unidos, e o termo expressionismo, é preciso retomar suas raízes e o seu contexto de surgimento. Nos primórdios do desenvolvimento da famosa vanguarda alemã, podemos destacar dois grupos principais, que se desenvolveram no universo das artes plásticas: *Die Brücke* (1905) e *Der Blaue* (1911).

Ambos foram fundamentais para o desenvolvimento das ideias que, mais tarde, seriam associadas ao expressionismo, ainda que nenhum deles se autodeclarasse como representante oficial do movimento. Segundo Francisca Carvalho (2018, p. 56), não existiu um único grupo unificado que denominasse a si próprio como expressionista e delimitasse seus propósitos. Nesse contexto, *Die Brücke* (a ponte), foi nomeado com base na passagem do livro *Assim falou Zaratustra* (1883), de Friedrich Nietzsche, e representava diversos objetivos artísticos, os quais posteriormente seriam classificados como expressionistas. Dentre esses, a ideia de estabelecer uma conexão entre a arte primitiva<sup>6</sup> e arte do futuro,

<sup>4</sup> No original: “an old, ranting, artificial romantic stuff”.

<sup>5</sup> O'NEILL, Eugene. *Eugene O'Neill talks of his own and the plays of others*. New York: New York Herald Tribune, 1924.

<sup>6</sup> Como “arte primitiva”, que servia de inspiração para estes primeiros grupos vanguardistas, Carvalho considera “arte folclórica, arte naïve, arte tribal, arte infantil...” (Carvalho, 2018, p. 54); “xilogravuras medievais alemãs, esculturas africanas, arte etruscas” (Carvalho, 2018, p. 52).

renegando os cânones que preponderavam na época. Tal conexão se daria a partir de um contato íntimo com a natureza, numa busca da essencialidade da arte.

Conforme elucida Carvalho (2018), o segundo grupo – Der blaue Reiter (O cavaleiro azul) – surgiu com o mesmo gosto pelo primitivismo aliado a uma valorização do subjetivismo, ou seja, do impulso interno dos artistas, e uma rejeição a submissão a regras objetivas. Esse grupo também foi responsável por forjar a ideia de produção artística a partir de uma atitude espiritual diante do mundo. Nesse contexto, como trata Carvalho (2018), podemos entender o caráter existencialista, o anseio metafísico, e a visão trágica do ser humano como características constituintes de uma concepção existencial aberta ao mundo espiritual que terão forte influência nos produtos artísticos da vanguarda antes e depois da primeira guerra mundial.

O grupo Der blaue Reiter foi desmanchado em 1914 por conta da guerra (Carvalho, 2018, p. 55) e, apesar disso, muitos dos conceitos trabalhados permaneceram e se reformularam de acordo com a realidade pós-guerra. Como defende Carvalho (2018), “a deformação (expressionista) é considerada uma das dominantes na arte moderna e reflete um estado de insatisfação diante do mundo, de melancolia diante das experiências vivenciadas no pré e pós-bélico, por isso dá ênfase a representação emocional”(Carvalho, 2018, p. 57). Nesse contexto, a deformação subjetiva da arte expressionista tem como ponto de referência a arte primitiva.

Nessa conjuntura, o movimento traduz a busca da expressão da experiência de um “eu” confrontado com um mundo em colapso.<sup>7</sup> Mundo este que foi marcado pelos horrores da Grande Guerra, os quais foram intensificados pelas novidades tecnológicas da modernização. Conforme afirma Eugénia Vasques (2007), o contexto histórico-social europeu propiciou tais reflexões artísticas expressionistas, as quais tiveram um papel importante no processo de reformulação do conceito de montagem teatral.

Diante disso, na poética teatral de O'Neill sobressaem-se dois aspectos úteis a esse paralelo europeu: o apreço do autor por Nietzsche e o apreço pela obra de Strindberg. Além disso, destaca-se a ambição de O'Neill de expor uma desconexão entre o indivíduo e

<sup>7</sup> Eugénia Vasques, em *Expressionismo e teatro* (2007), relata que a situação histórico-social em que foi fundado o movimento na Europa revela um sentimento de ruptura: “A Guerra Mundial I, a desagregação do império austro-húngaro e do II Reich alemão, Revolução de Outubro na Rússia, movimentos operários e militares, revoluções alemã de 1918 e 1919 (em Berlim e Munique) e a transformação da Alemanha agrícola em estado capitalista e industrial, com as consequências da divisão de trabalho, da explosão urbana e miséria social, da exploração capitalista, da censura e da repressão. Perante a esse estado de coisas é esperado que o teatro expressionista tenha traduzido um sujeito destituído de identidade - ou possuidor de uma identidade fragmentada” (Vasques, 2007, p. 7).

a natureza: "Yank é um símbolo do homem que perdeu sua harmonia com a natureza, a harmonia que ele tinha enquanto animal e que ele não adquiriu de forma espiritual" (1924, seção 7-8, p. 14<sup>8</sup> *apud* Walker, 2005, p. 124), afirma O'Neill quando questionado acerca das temáticas principais e simbolismos presentes em *The hairy ape* (1922).

No entanto, diante da possibilidade de um elo entre a proposta europeia e a produzida por O'Neill, esse afirma que jamais tinha ouvido falar de expressionismo ou de suas técnicas no período em que escreveu *The hairy ape* (1922). Tal conjuntura, associada a uma crítica que, com frequência, traça uma linha de continuidade e não de concomitância entre a vanguarda europeia e o expressionismo como se desenvolveu nos Estados Unidos, torna interessante a busca pelas raízes do movimento em solo norte-americano.

Assim, é possível dispensar a visão desse processo como sendo único e exclusivamente resultado de influências europeias, para relê-lo encarando-o como fruto de um conjunto de práticas que amadureceram e se desenvolveram dentro do próprio país. Tais práticas podem ser lidas como uma versão preliminar do "estilo americano"<sup>9</sup> ou que antecipassem o seu desenvolvimento. O surgimento de tal abordagem artística se esclarece perante a efervescente inconformidade com a sociedade enfrentada pela produção teatral americana dos anos 1920. Segundo Walker (2005), essa temia e desejava para si as novas tecnologias modernas. Para a autora, uma das primeiras e principais respostas a essa contradição foi a Teoria da Expressão Oratória desenvolvida pelo educador S. S. Curry entre os anos 1891 e 1907. A pesquisadora enfatiza que tal teoria consiste em examinar o caráter isolado das formas verbal, vocal e pantomímica, cuja articulação perfeita determinaria a comunicação. Tal teoria teve sua base no processo de fetichização da relação entre o artista e o objeto artístico, o que resultou na perda da "aura" desse objeto, ou seja, de sua presença física no tempo e no espaço. É assim que se traduziria artisticamente a relação entre o ser humano e essa emergente sociedade tecnológica. Para Walker, é com base nessa teoria que foi possível desenvolver nos Estados Unidos, o

<sup>8</sup> O'NEILL, Eugene. *Eugene O'Neill talks of his own and the plays of others*. New York: New York Herald Tribune, 1924.

<sup>9</sup> Segundo Brenda Murphy em *The theatre of Tennessee Williams* (1971), a forma estética criada por Tennessee Williams, denominado "um tipo de teatro plástico que ocuparia o teatro realista convencional", provoca o design teatral de sua época. Um dos primeiros designers que lidou com essa proposta estética foi Jo Mielziner que trabalhou com Williams em inúmeras montagens. Segundo Murphy, Jo Mielziner, Robert Edmond Jones, Arthur Miller e Elia Kazan foram os precursores de uma forma de teatro total reconhecida ao redor do mundo. Um teatro no qual a estética sugeria a intervenção subjetiva do artista na peça, sem criar, no entanto, uma peça completamente expressionista (2014, p. 66-67). Essa intervenção está intensamente ligada ao uso expressivo dos elementos não verbais (iluminação, trilha sonora, cenário), aqueles que constituem o design do set da peça.

programa de reforma social e pessoal do movimento da cultura expressiva, o qual deu recursos para as artes performáticas encontrarem meios de superar as condições alienantes da modernidade.

Para a autora, a tecnologia promove, essencialmente, um desnível entre corpo e natureza: “Essas novas tecnologias alienaram os seres humanos de suas condições naturais, desalinhandando os ritmos do corpo com as forças espirituais do universo”<sup>10</sup> (Walker, 2005, p. 2, tradução nossa). Dentro dessas perdas que foram trazidas por essa maneira de se relacionar com a tecnologia, Walker propõe o movimento expressivo como configurador de uma forma de reparação e restauração da integridade humana ao ato de comunicação. Na tentativa de reajustar os ritmos naturais do corpo e calibrá-los para um estado de harmonia com o universo espiritual, propondo uma recoordenação das diferentes formas de linguagem.

Deanne M. Toten Beard (2005) pontua que a crítica erra em enxergar apenas O'Neill como aquele que trouxe e instaurou a vanguarda nos Estados Unidos, ela explica que as técnicas utilizadas por ele e outros modernistas foram precedidas por inúmeros trabalhos artísticos experimentais. Para a autora, as peças experimentais do Little Theatre Movement,<sup>11</sup> para além de explorarem temas de cunho mais social e crítico, utilizam de artifícios expressivos na cenografia e temas como sonhos, pesadelos, alucinações e o ilógico. No entanto, elas não faziam parte de um movimento unificado e declarado de escrita consciente. Apesar disso, como pontua Walker (2005), as peças vanguardistas forneceram vocabulário formal para que os dramaturgos americanos subsequentes pudesse expressar suas ambivalências.

Embora inicialmente fragmentadas, essas experiências expressivas foram fundamentais para a consolidação de uma linguagem cênica que articula forma e crítica social. Esse amadurecimento se evidencia especialmente nas produções das décadas seguintes, quando o teatro passou a se debruçar de maneira mais incisiva sobre as contradições históricas e sociais do país.

<sup>10</sup> No original: “These new technologies alienated human beings from their natural condition, throwing the body’s rhythms out of alignment with the spiritual forces of the universe”.

<sup>11</sup> O “Little Theatre Movement” foi um conjunto de manifestações teatrais amadoras que aconteceram em diversas partes dos Estados Unidos entre os anos 1912 e 1925. O little theater se opunha ao comercialismo e seus defensores acreditavam que o teatro poderia ser usado para o aprimoramento da sociedade americana e para a autoexpressão. Foi um teatro marcado pelas estéticas teatrais de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, e Max Reinhardt. Algumas companhias famosas do Little Theatre foram os Provincetown Players, os Washington Square Players e o Neighborhood Playhouse (Chansky, Dorothy, 2016, p. 1).

É nesse contexto que se insere a década de 1930, período no qual a peça *Not about nightingales* (1938) foi escrita e cuja história se desenrola, época marcada pelo trauma da crise de 1929 e da Grande Depressão. Nessa conjuntura, imperava o cenário de desemprego, trauma e miséria. Para o historiador Richard Hofstadter (1955, p. 833-851<sup>12</sup> apud Bacas, 2019, p. 50-51), o período possuía resquícios de influência populista, movimento social que se fortaleceu após a Guerra Civil e defendia, principalmente, mudanças na economia do país. Segundo o autor, o movimento estava ligado a concepções de individualismo e democracia popular. Tal ideologia se desenvolvia alimentada pelas associações entre as dificuldades econômicas e a presença crescente de imigrantes nos centros urbanos, vistos como responsáveis por um suposto processo de degeneração moral do país.

Hofstadter enfatiza o impacto do que considerou “conspirações históricas” na mentalidade populista, narrativas que misturavam preconceito racial com antisemitismo, mobilizando setores agrários brancos contra as elites econômicas e associando o aumento de judeus e imigrantes não anglo-saxões aos problemas enfrentados pelo país. Tal recorte nos permite entender que a sociedade americana, apesar de apresentar o contraponto liberal do New Deal frente às tendências autoritaristas que predominavam na Europa, não estava imune às práticas discriminatórias. Em *Not about nightingales*, tal contexto é singularmente significativo, pois a peça possui um posicionamento crítico e político perante tais tensões da sociedade estadunidense. Para além disso, na obra Williams emprega expedientes expressionistas<sup>13</sup> enquanto recurso que evidencia a alienação e desconexão do indivíduo de uma realidade na qual imperam tais dinâmicas.

A importância de explorar a obra de Williams dispensa comentários, tendo em vista que sua dramaturgia teve um impacto notável no teatro contemporâneo. Em geral, o sucesso comercial do autor evidencia-se pela recepção positiva de público e crítica às suas obras consideradas canônicas. Datadas do período de 1944 a 1961, muitas dessas foram inclusive adaptadas ao cinema, dentre esses, destacam-se peças como *A streetcar named Desire* (1947), *The glass menagerie* (1944) e *Cat on a hot tin roof* (1955).

<sup>12</sup> LINK, Arthur S. What happened to the Progressive Movement in the 1920's? *The American Historical Review*, v. 64. n. 4, jul. 1959.

<sup>13</sup> Dentro do contexto do “estilo americano”, pode-se aqui considerar tais expedientes expressionistas enquanto elementos da composição teatral utilizados de forma expressiva e não nos moldes convencionais realistas da iluminação, trilha sonora, cenário até a estrutura e organização da peça enquanto um drama de estações.

No entanto, essa mesma recepção calorosa de uma parte de sua obra, também é reveladora de uma negligência a seu trabalho considerado “menos canônico”, suas *late plays* e os trabalhos feitos pelo autor em sua fase inicial, como *Not about nightingales*. Tal negligência, por sua vez, é sintomática de uma crítica que apresenta uma predileção pelos trabalhos canonizados do autor e que, por vezes, busca não encarar a faceta social do trabalho de Williams.

Conforme Maria Silvia Betti propõe em seu estudo (2012, p. 26<sup>14</sup>apud Arnaut, 2018, p. 28), é um grande desafio reler os trabalhos de Williams na contramão da crítica dominante que, comumente, propõe uma interpretação biográfica e canônica de seus trabalhos. Nesse sentido, para Luis Marcio Arnaut (2018), um dos caminhos analíticos adotados pela crítica literária hegemônica é aquele que prioriza o caráter “psicologizante” de suas peças, ao invés do aspecto político. Um dos resultados dessa habitual abordagem analítica é também, concomitantemente, um apagamento de fatia importante do percurso estético do autor, cujas contribuições originais extrapolam, muitas vezes, os limites do realismo dramático. Remontar o percurso estético de Williams nos dá suporte para refletir sobre a evolução da concepção do autor sobre teatro e vai ao encontro com o processo de destrinchar possíveis contribuições estéticas anteriores às suas “peças tardias” e com as quais seja possível estabelecer conexões. Nesse sentido, na perspectiva experimental da poética do autor é possível encontrar a ambição deste em incorporar elementos do teatro vanguardista em suas peças.

Nesse sentido, um contato importante e polêmico, o qual, segundo Fernando Bustamante (2023), certamente deixou marcas na prática teatral de Williams, foi sua relação com o alemão Erwin Piscator. Essa se deu durante o Dramatic Workshop, oficina teatral que Piscator dirigiu até 1949 na New School for Social Research, e da qual Tennessee Williams participou. Antes de trabalhar com o artista alemão, Williams já havia produzido alguns trabalhos de forte cunho político a serem interpretados pelo grupo The Mummers, do qual o autor passou a fazer parte em 1930 (Bustamante, 2023, p. 2).

Em seu estudo, Bustamante traça um paralelo entre as noções estéticas de Williams e Piscator. Segundo ele, o próprio interesse por um teatro com preocupações sociais poderia aproximar ambos. Isso porque o teatro épico, desenvolvido por Piscator na

<sup>14</sup> BETTI, Maria Silvia. Lirismo e Ironia: Apresentação. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 7-26.

Alemanha, desde a década de 1920, defendia o drama como meio de educação política do público. No entanto, enquanto para Piscator atmosfera, sentimento e emoção deviam subordinar-se à mensagem política, podendo até ser sacrificados em favor dela, para Williams tais elementos eram centrais à experiência estética. Os experimentalismos de Williams priorizavam a verdade emocional e subjetiva dos personagens, de forma que o contexto político surgia de maneira mais indireta. Ainda que não submetesse sua poética à lógica panfletária pretendida por Piscator, Williams produziu uma visão caleidoscópica do sujeito social de seu tempo. Essa constituição, mediada pelo lirismo, permite ao público refletir sobre múltiplos aspectos políticos da sociedade americana.

Essa leitura se articula com a perspectiva de Thomas Keith (2024), que observa como Williams frequentemente insere temas políticos de forma velada, motivado, em parte, pelo desejo de não ser vinculado a partidos ou ideologias específicas. Keith argumenta que o autor não tinha interesse direto em utilizar o teatro como ferramenta política, mas que sua inserção em grupos politizados como The Mummers o levou a produzir peças com certo teor de justiça social. No entanto, mesmo sem intenções panfletárias ou engajamento ideológico explícito, elementos sociais e políticos acabam atravessando sua obra.

Como sublinha Keith, “esse compromisso com a ambiguidade por parte de Williams é essencialmente um compromisso com a profundidade, que para ele era a antítese da polêmica ou de uma mensagem política autoritária no drama” (2024, p. 20). Essa complexidade, segundo o crítico, é uma marca registrada tanto da estrutura de suas peças quanto de seus personagens. Em rascunhos manuscritos, inclusive, é possível identificar momentos em que o autor aborda diretamente certas pautas políticas e, posteriormente, opta por suprimi-las, o que reforça sua busca por uma abordagem mais sugestiva e não dogmática.

Nesse contexto, pode-se reconhecer que, ainda que não se manifesta de forma explícita, o teatro frequentemente carrega dimensões políticas, seja pelas vozes que privilegia, pelas ausências que evidencia ou pelas estruturas de poder que tensiona. Em Williams, esse aspecto político é intrinsecamente ligado ao lirismo de sua poética cênica: uma sensibilidade que propõe zonas de ambiguidade, dramatiza contradições e amplia possibilidades de leitura do mundo. Essa articulação se torna ainda mais perceptível após seu contato com Piscator, ganhando força em *The glass menagerie* (1944). Embora as

montagens da época não tenham conseguido realizar plenamente essa ambição do autor, talvez por conta da hegemonia do realismo dramático e comercial da época, suas notas de produção revelam uma espécie de manifesto artístico. Nesse manifesto, Williams explicita suas concepções teatrais e reflete criticamente sobre a representação dramática:

O expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama têm apenas um objetivo válido, que é uma aproximação maior da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não convencionais, ela não está, ou certamente não deveria estar, tentando escapar de sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou com a interpretação da experiência, mas sim tentando encontrar uma abordagem mais próxima, uma expressão mais penetrante e vívida das coisas como elas realmente são. [...] Essas observações [...] dizem respeito a uma concepção de um teatro novo, plástico, que deve substituir o teatro realista esgotado (Williams, 2011, p. 3, tradução nossa).<sup>15</sup>

Em suas considerações Williams coloca-se contra o tipo de realismo que protagonizou a tradição dramática estadunidense e, além disso, cunha o termo “teatro plástico”, que elucida um teatro “teatral”. Richard Kramer (2002) observa que, nesse tipo de teatro, cada elemento cênico – luz, som, cenário, figurino, entre outros –, pode adquirir um valor simbólico dentro da poética de Williams. Por isso, ele o denomina também como “drama escultural”, uma forma dramatúrgica na qual o texto não se limita ao diálogo, mas se expande através das rubricas, elevando o dramaturgo à função de construtor do *mise-en-scène*. Essa abordagem inovadora, segundo Kramer, teve grande impacto no teatro norte-americano e influenciou dramaturgos como Arthur Miller, entre outros. Murphy (2014, p. 60) ressalta, inclusive, que a relação entre a dramaturgia de Williams e o trabalho do cenógrafo Jo Mielziner foi fundamental para o desenvolvimento de uma influente forma de teatro total que seria reconhecida ao redor do mundo como o The American Style.

As conceituações de Williams a respeito do teatro plástico são muito significativas, pois se identificam e convergem com algumas tendências vanguardistas cenográficas que

<sup>15</sup> No original (Williams, Tennessee. *The glass menagerie*. New York: New Directions, 2011, p. 3): “Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn’t be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. (...) These remarks (...) have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture”.

emergiam na época. Cathie Margaret Clelland (2012) reflete sobre o impacto que esse conceito teve na cenografia estadunidense:

A teoria dele de ‘teatro plástico’, que foi fundamental para suas primeiras peças - provavelmente para todas as suas peças -, inspirou cenógrafos a criar imagens cênicas que contribuíram de forma essencial para a recepção de sua obra e, consequentemente, para sua reputação posterior. Quase sem exceção, o estilo das peças de Williams é tanto visual quanto literário. O público das primeiras peças reagiu à sua novidade, que foi o resultado de, entre outras coisas, uma intensa interconexão entre o texto verbal e todos os outros elementos do palco (Clelland, 2012, p. 2-3, tradução nossa).<sup>16</sup>

A partir da conjectura de que em *Not about nightingales* já residia a semente de um tipo de teatro que seria desenvolvido por Williams ao longo de sua trajetória, é interessante observar como tal contribuição teve um impacto positivo no cenário dramatúrgico estadunidense. Segundo a autora, para localizar Williams em suas contribuições estéticas, se faz necessário reiterar algumas figuras que, antes da Segunda Guerra Mundial e da Grande Depressão, foram peças-chave na constituição do The New Stagecraft, um novo tipo de cenografia teorizada por Robert Edward Jones e Kenneth McGowan como “o teatro sério norte-americano”,<sup>17</sup> designers que, em consonância com Lee Simonson, Norman Bel Geddes e Joseph Urban, desafiaram a dominância do realismo na cenografia (Clelland, 2012, p. 24). Para Clelland, muito da contribuição de Williams, nesse sentido, foi um respiro e uma retomada desse processo que perdeu sua força durante o período pós-guerra, mas que já era preanunciado inclusive nas *early plays* do autor:

Os cenários, assim como as peças escritas e produzidas nesse período pós-guerra, foram caracterizados pelo realismo, sentimentalismo e escapismo. O teatro americano, assim como o resto do mundo, emergiu dos anos de guerra com a necessidade de se reconstruir e se reinventar. Williams fez parte desse processo de reinvenção (Clelland, 2012, p. 25, tradução nossa).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> No original: “His theory of ‘plastic theatre’ which was fundamental to his first plays - and probably all his plays - inspired designers to create stage images which contributed fundamentally to the way his work was received and therefore to his subsequent reputation. Almost without exception, the style of Williams’ plays is a visual as well as a literary style. Audiences of the first plays responded to their newness, the result, among other things, of an intense interconnection between the verbal text and all the other elements of the stage”.

<sup>17</sup> The serious theatre of America. Tradução nossa.

<sup>18</sup> No original: “Set designs, like the plays written and produced during this post-war period, were characterized by realism, sentimentality and escapism. American theater, like the rest of the world, emerged from the war years needing to rebuild and to reinvent itself. Williams was part of this reinvention process”.

Um dos artistas supracitados, Robert Edmond Jones foi um dos pioneiros quanto às inovações dramatúrgicas na cenografia norte-americana, revolucionando-a. O artista também fez parte do grupo The Provincetown Players e foi responsável por projetar os cenários das peças de Eugene O'Neill durante os anos 1921 a 1946. Para Jones, a nova cenografia visava criar uma atmosfera para a peça que provocasse uma profunda envolvência emocional no público. Em *The dramatic imagination* (1941), o autor também explorou suas ambições quanto à representação do espaço emocional dos personagens, proposta que ressoa a visão exposta por Williams nas notas de produção de *The glass menagerie*.

A inclinação não realista de Williams, relacionada à constituição emocional do sujeito social como um meio de ilustração das mazelas sociais, possui, portanto, uma herança cultural significativa. Nesse sentido, o uso de expedientes expressionistas em *Not about nightingales* que será analisado no presente trabalho também se insere nesse contexto, uma vez que a obra faz o uso explícito dessa proposta de poética cênica para construir a atmosfera sufocante da prisão.

Nesse contexto, é possível traçar um paralelo entre Eugene O'Neill e Tennessee Williams tendo em vista algumas das convergências teóricas que unem os dois autores. Ao explorar *The hairy ape* e *Not about nightingales* o trabalho almeja observar como ambas as peças caracterizam o sujeito e, consequentemente, a sociedade a qual eles correspondem a partir de escolhas cênicas que exploram as possibilidades dos expedientes expressionistas. Nesse contexto, O'Neill incorpora à técnica do drama de estações<sup>19</sup> uma poética cênica que imprime na peça sua identidade e marca dramaturgias posteriores. Enquanto Williams, em *Not about nightingales*, apresenta uma estrutura não episódica que, no entanto, em determinado momento é interrompida por um interlúdio declaradamente expressionista. Em geral, a obra é marcada pela musicalidade, coros e monólogos que ajudam a constituir uma representação menos objetiva e altamente crítica da realidade.

Assim, a comparação entre as duas abordagens se justifica pela importância de entender e contrastar as possibilidades estéticas do experimentalismo e do expressionismo

<sup>19</sup> O drama de estações (*station drama*) pressupõe uma perspectiva hipersubjetiva, na qual os personagens secundários estão subordinados ao personagem principal. Nele a organização das cenas é sequencial e cumprem o objetivo de examinar o “eu”, mostrar sua multiplicidade de pensamentos conflitantes, expô-lo a diferentes situações e analisar os resultados desses confrontos. O personagem principal é o cerne dessa ação. Para Johannes Evelin (1998), no drama de estações a batalha psicológica se torna o próprio enredo. Segundo o estudioso, as duas características mais importantes do drama de estações são a centralização do personagem principal e o enfraquecimento da estrutura tradicional/linear da trama. (1998, p. 166). É um tipo de drama “egocêntrico”, que Peter Szondi classifica como dramaturgia do eu.

dramático norte-americano. O estudo será feito a partir da hipótese de que em ambas as peças há uma representação da alienação entre o indivíduo e o mundo que se delineia. Tal representação se dá, como aponta Walker, a partir da consciência dos perigos que a mecanização e o crescimento industrial impôs ao sujeito e culmina numa crítica à sociedade moderna, por vezes desigual e inescrupulosa.

## 1. Desenvolvimento

### 1.1. As obras

#### *The hairy ape*

Conforme a caracterização de Margaret Loftus Ranald (1998), em *The hairy ape*, O'Neill realiza uma “excursão pelo expressionismo” articulando seu interesse por políticas trabalhistas e pela estética desse “teatro total”. Essa articulação se manifesta na própria estrutura da peça (drama de estações), que retrata a deterioração psicológica de um homem branco (Yank) a partir de um espaço simbólico de confinamento: a caldeira de um navio. Ali, um grupo de foguistas trabalha incessantemente para manter a embarcação em funcionamento, expostos ao calor intenso e cercado por aço – um cenário que traduz visualmente a condição de opressão. Desde o início, o público é convidado a observar a desumanização desses trabalhadores, cuja força física é explorada por uma classe burguesa que administra o navio. Ao longo da peça, a tensão entre esses dois grupos se escancara, apontando para uma crítica ampla à estrutura social opressora que atravessa a peça como um todo.

Dentro dessa comunidade masculina de foguistas, marcada pela zombaria e pela brutalidade, Yank se destaca por sua força física e intrepidez, assumindo uma espécie de liderança entre os colegas. Seu nome, “Yank”,<sup>20</sup> carrega um simbolismo que remete à sua identidade como cidadão americano, aproximando-o de um certo arquétipo nacional. Representante da classe trabalhadora, Yank é valorizado pela sociedade sobretudo por sua força física, e não por suas capacidades intelectuais. É justamente essa força que o coloca

---

<sup>20</sup> Nos Estados Unidos, o termo “Yank” pode ser utilizado como um apelido para uma pessoa nativa estadunidense. Algumas vezes o termo pode ter um tom pejorativo.

em posição de liderança no grupo, fazendo-o acreditar, ao menos inicialmente, na importância e relevância de seu trabalho para o funcionamento do navio.

No entanto, o início de sua derrocada se dá no confronto com Mildred, uma mulher jovem e rica que está determinada a conhecer a caldeira do navio, parte inexplorada para ela. O encontro de Yank e Mildred se dá durante uma bronca que o personagem dá em seus colegas, ao vê-lo a jovem grita “besta nojenta”<sup>21</sup> e desmaia. A atitude da garota desperta em Yank uma forte crise existencial e tamanho desconforto psicológico que irá guiá-lo pela sua jornada em busca de pertencimento. O protagonista vaga pela cidade tendo encontros que apenas intensificam tal sentimento de não pertencimento.

### *Not about nightingales*

*Not about nightingales* foi escrita em 1938, mas produzida apenas em 1998, descoberta postumamente pela atriz Vanessa Redgrave. Na peça, o público acompanha a história e revolta de um grupo de homens que vivem presos em uma penitenciária de alta segurança. A prisão é gerenciada pelo opressivo chefe de polícia Mr. Whalen, representante de um sistema autoritário, que mantém os detentos sob uma conduta insalubre que leva esses ao protesto. A peça foi inspirada no acontecimento que ocorreu em Holmesberg Prison, na Filadélfia, em 1938, no qual quatro homens foram sufocados até a morte em uma fornalha durante a greve feita em prol de melhores condições alimentares.

Escrita com a ajuda do Federal Theatre Project, *Not about nightingales* apresenta cerca de 23 personagens masculinos, detentos, em oposição à figura autoritária do chefe de polícia. O cenário da prisão é revelado ao público a partir da chegada de Eva, uma jovem que, em meio à dura realidade do período pós-Depressão, busca desesperadamente um emprego. Ao se deparar com um anúncio no jornal, ela aceita a vaga de secretária nesse ambiente opressivo. Nesse contexto, Butcher emerge como líder do comportamento disruptivo dos presos dentro da prisão, homens que lutam por melhores condições e que levantam questionamentos sobre o encarceramento e os direitos humanos. Esse cenário de violência e injustiça social também conta com a presença de Jim, um jovem detento que, por trabalhar mais próximo ao diretor, conquista a antipatia dos demais presos. Jim se

<sup>21</sup> “filthy beast” (O’Neill, Eugene. *The hairy ape*. London: Jonathan Cape, 1923, p. 32). (Tradução nossa).

destaca por sua sensibilidade, revelando uma visão de mundo mais reflexiva sobre a natureza da linguagem e sobre a poesia. No entanto, ele rejeita qualquer romantização da realidade e critica o poema “Ode to a nightingale”, de John Keats, que inclusive inspirou o nome da peça. Para Jim, um discurso poético como o de Keats é inaceitável diante de uma sociedade marcada pela injustiça, desigualdade e desesperança. Com o avanço das revoltas na prisão, Eva começa a perceber as falhas nas estratégias e atitudes de Whalen diante daquela realidade. Nesse processo, ganha destaque a relação abusiva entre o diretor e Jim, por quem Eva, gradualmente, desenvolve simpatia.

## 1.2. Metodologia

A pesquisa foi desenvolvida a partir da leitura e análise das peças, com foco nos elementos e expedientes expressionistas de ambas. Para isso, foram utilizadas referências da fortuna crítica referendada, análises críticas sobre a obra dos autores, além de textos relevantes sobre a teoria e estética do drama. Essas leituras fundamentaram uma análise atenta e anotada das obras, assim como as interpretações, reflexões e conclusões subsequentes.

## 1.3 Análise

Para Tornqvist (1998), a obra de Strindberg é das grandes referências de O'Neill, o autor elucida que considerava o dramaturgo sueco “o mais moderno dos modernos” (O'Neill, 1924<sup>22</sup> *apud* Tornqvist, 1998, p. 30). As peças de Strindberg são analisadas por Peter Szondi no seu famoso livro *Teoria do drama moderno* (2001). No capítulo intitulado “Dramaturgia do eu”, Szondi destaca os expedientes expressionistas trabalhados pelo autor. Dentre esses está a estrutura chamada “drama de estações”, composta por uma sequência de episódios que revelam diferentes aspectos do interior do protagonista.

Em *The hairy ape*, O'Neill traz a mesma estrutura, o drama de estações, mas a adapta ao contexto estadunidense, ajustando-a à figura do trabalhador industrial. O'Neill retoma-a deslocando-a do modelo europeu para um universo temático e social marcado pelas tensões de classe nos Estados Unidos. Assim, a estrutura do drama de estações é utilizada

<sup>22</sup> O'NEILL, Eugene. *Eugene O'Neill talks of his own and the plays of others*. New York: New York Herald Tribune, 1924.

como ferramenta para explorar o interior do sujeito principal da peça (Yank) e as forças sociais com as quais ele interage. O'Neill, portanto, mobiliza uma forma já associada ao expressionismo para dar forma concreta ao conflito entre identidade individual e estrutura social, colocando a personalidade de Yank em relação direta com o mundo ao seu redor (Szondi, 2001, p. 105-107). Já em *Not about nightingales*, Tennessee Williams adota uma estrutura mais tradicional em três atos. Ao contrário de O'Neill, Williams não centra sua peça exclusivamente na interioridade de um único protagonista. Em vez disso, amplia o foco para abranger o conjunto dos personagens encarcerados, favorecendo uma reflexão mais plural sobre as desigualdades, as tensões sociais e os modos distintos de subjetivação dentro daquele espaço prisional.

O expressionismo foi uma resposta feroz às mazelas do século XX, como o materialismo, racionalismo, a industrialização e as diferentes influências na religião, na arte, na ciência, na psicologia, na química e na física. Numa civilização que entronou ciência, dinheiro e máquina (indústria), se faz necessário discutir essa complicada relação entre o sujeito e esse mundo moderno que se delineia diante de seus olhos. Essa tensão está no cerne tanto de *The hairy Ape* quanto de *Not about nightingales*. Em ambas as peças, evidencia-se o sentimento de deslocamento e desconexão entre o indivíduo e a sociedade, sentimento esse ligado à condição de classe desses sujeitos. Trata-se, portanto, de um recorte social específico: personagens pertencentes às classes marginalizadas ou oprimidas, cuja exclusão revela as falhas estruturais de um sistema que privilegia poucos e silencia muitos. Assim, as duas obras constroem uma crítica contundente às desigualdades impostas por esse sistema.

Nesse contexto, enquanto O'Neill traz uma representação do trabalhador estadunidense explorado, proletários, Williams apresenta um leque mais amplo e polêmico: homens marginalizados, detentos em uma prisão de segurança máxima. Apesar disso, ambos têm algo intrínseco em comum: são subalternizados, desprezados pela sociedade da qual fazem parte e à qual não pertencem e pela qual têm sua humanidade questionada.

Dentro desse contexto, o expressionismo recorre à distorção da realidade na tentativa de retratar o todo da intensa experiência psíquica, pintando todas as associações que o ego pode adquirir na sua relação com o objeto. Assim, sustentando-se na definição

fornecida por Oskar Pfister (1922, p. 189-190<sup>23</sup> *apud* Hruby, 1941, p. 9), pode-se afirmar que a distorção da realidade objetiva se dá na tentativa de reproduzir o significado intrínseco das coisas, a substância de sua alma, de maneira que a mente criadora se sente como a medida das coisas, porque o mundo não passa de autodesenvolvimento da mente (Hruby, 1941, p. 9).

Sendo assim, em *Not about nightingales*, Williams incorpora, de forma sensível e simbólica, elementos que definem sua poética cênica e dialogam diretamente com a proposta expressionista. Williams constrói uma atmosfera útil à sua ambição de explorar o subjetivo ambíguo do corpo que compõe os sujeitos da prisão. O *mise-en-scène* aliado ao texto na cena de abertura da peça oferecem ao público um quadro desconcertante, no qual um guia apresenta a prisão em um tom leve e bem-humorado, não condizente com o ambiente:

Vocês podem ver agora, pessoal. Aquela é a ilha. Meio enevoada. Vejam aqueles grandes muros de pedra. À prova de dinamite. À prova de fuga! Três mil e quinhentos homens lá dentro, pessoal, e muitos deles nunca sairão! Caramba, eu me pergunto como deve ser ficar trancado num lugar assim até o fim dos tempos. Oh, oh! Lá vai a banda, pessoal! Dançando no convés superior! Dançando, pessoal! [...] (Williams, 1998, p. 17, tradução nossa).<sup>24</sup>

O guia orienta que esse público dance e se regozije, ao som de uma canção que os acompanha, perante a opressiva e sombria penitenciária. Indiretamente, a cena apresenta as características da sociedade que circunda essa prisão: ela manifesta uma curiosidade, espetaculariza as mazelas alheias, mas também possui um temor direcionado à realidade desses marginalizados. Afinal, o grupo os observa de longe e com a segurança de que as “grandes paredes de pedra”, “à prova de dinamite” e “à prova de escape” manterão aqueles dentro do lugar distantes. Tais características poderiam facilmente ser atribuídas também a Mildred, personagem que, em *The hairy ape*, representa a camada classe alta da sociedade. Na cena 2 da peça, a jovem insiste em descer ao porão do navio, curiosa para ver como é o trabalho braçal daqueles que estão nas caldeiras:

<sup>23</sup> PFISTER, Oskar. *Expressionism in art: its psychological and biological basis*. London: Broadway House, 1922.

<sup>24</sup> No original: “You can see it now, folks. That’s the Island. Sort of misty still. See them big stone walls. Dynamite-proof, escape-proof! Thirty-five hundred men in there, folks, and lots of ‘em ‘ll never get out! Boy, oh, boy, I wonder how it feels t’ be locked up in a place like that till doomsday? Oh, oh!! There goes the band, folks! Dancing on the Upper Deck! Dancing, folks! Lorelei Lou and her eight Lorelights! Dancing on the Upper Deck—dancing! —Dancing! —Dancing...”.

[Ele [Yank] vê Mildred, como uma aparição branca à luz intensa das portas da fornalha abertas. Ele fita os olhos dela, que se tornam pedras. Quanto a ela, durante seu discurso, ela escuta, paralisada pelo horror, pelo terror, sua personalidade inteira esmagada, batida, colapsada, pelo impacto terrível dessa brutalidade desconhecida, abissal, nua e sem vergonha. Ao olhar para o rosto de gorila dele, enquanto seus olhos penetram os dela, ela emite um baixo e sufocante grito e se afasta dele, colocando as duas mãos diante dos olhos para impedir a visão de seu rosto, para proteger os seus próprios. Isso assusta Yank, que reage. Sua boca se abre, seus olhos ficam confusos.] MILDRED: [Prestes a desmaiar sobre os engenheiros, que a seguram um de cada lado, enquanto ela choraminga.] Me levem embora! Oh, a besta imunda! (O'Neill, 1923, p. 32, tradução nossa).<sup>25</sup>

Mildred não suporta a imagem que vê ao descer à caldeira. Vestida de branco, frágil e delicada, ela representa o exato oposto da figura bruta, coberta de carvão de Yank. Boquiaberto e confuso, nesse encontro o protagonista enfrenta o olhar uniformizador daqueles do convés superior, que o enxergam como “homens que se assemelham àqueles retratos nos quais aparece o homem de Neandertal” (O'Neill, 1923, p. 5, tradução nossa).<sup>26</sup> No entanto, em *Not about nightingales* tal encontro com a sociedade se dá através de perspectivas de diversos prisioneiros. Em *The hairy ape*, a representação da sociedade, principalmente a partir desse momento, se dá a partir da visão de Yank, cuja jornada em busca de pertencimento começa nesta cena.

Para entender como se dá essa estrutura do drama de estações em *The hairy ape*, especialmente no que diz respeito aos encontros sociais que nele ocorrem, é útil retomar a análise de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001). Ao comentar a obra de Strindberg, Szondi descreve uma forma dramática em que o sujeito isolado tenta elaborar o mundo alienado ao seu redor por meio das relações humanas. Nesse tipo de drama, as relações se constroem a partir das estações, ou seja, dos espaços simbólicos e sociais ocupados pelos personagens em cada momento da narrativa.

Nesse contexto, o primeiro espaço, pelo qual Yank transita, é o “stokehole” (fornalha). Esse espaço é um compartimento abaixo do convés de um navio a vapor ou a

<sup>25</sup> No original: “He (Yank) sees Mildred, like a white apparition in the full light from the open furnace doors. He glares into her eyes, turned to stone. As for her, during his speech she has listened, paralyzed with horror, terror, her whole personality crushed, beaten in, collapsed, by the terrific impact of this unknown, abysmal brutality, naked and shameless. As she looks at his gorilla face, as his eyes bore into hers, she utters a low, choking cry and shrinks away from him, putting both hands up before her eyes to shut out the sight of his face, to protect her own. This startles Yank to a reaction. His mouth falls open, his eyes grow bewildered.]

MILDRED [About to faint to the Engineers, who now have her one by each arm whimperingly.] Take me away! Oh, the filthy beast! [She faints.(...)]”.

<sup>26</sup> No original: “men themselves that resemble those pictures in which the appearance of Neanderthal Man”.

carvão, lá os fogos são alimentados e o combustível é queimado para produzir calor e gerar vapor para o funcionamento dos motores. É uma área quente, na qual os foguistas trabalham para manter o navio em movimento, alimentando o fogo com carvão e removendo as cinzas resultantes da queima. Nas primeiras cenas (1 a 4), Yank habita a fornalha, mas seu discurso já preanuncia o questionamento-mote que despertará sua crise identitária: “Eu pertenço?”. O’Neill propõe um processo de subjetivação e mergulho no “eu” central, que também gira em torno desse questionamento fundamentalmente universal, coletivo. Na peça, Yank efetivamente pergunta e usa o termo “*belong*”, pertencer, para se elaborar e enquadrar os outros à sua volta:

YANK: Somos homens melhores do que eles, não somos? Claro! Qualquer um de nós conseguiria dar conta deles com uma mão só. Coloque um deles aqui por uma hora na fornalha, o que aconteceria? Eles o levariam embora numa maca. Esses caras não valem nada. São inúteis. Quem faz esse velho navio funcionar? Não somos nós? Então, nós pertencemos, não é? Nós pertencemos e eles não. Isso é tudo (O’Neill, 1923, p. 12, tradução nossa).<sup>27</sup>

Esse trecho traz uma primeira resposta de Yank ao colega de trabalho Long, após este ter nomeado o algoz daquele “inferno” que configura a fornalha do navio como a “classe capitalista”. É a primeira vez que Yank traz sua ideia de pertencimento que permeia toda a peça e está intrinsecamente ligada à condição social do personagem enquanto representante de uma classe. É a partir da perspectiva de Yank que o leitor acompanha sua derrocada trágica, na qual ele definha enquanto procura se encaixar na sociedade ao seu redor.

Em cada uma das estações, é por intermédio das relações com os outros personagens que aparecem que se dá o movimento da peça, o qual, por sua vez, é atrelado ao movimento interno de Yank. Sobre isso, é possível afirmar o mesmo que Szondi comenta sobre a estrutura de *O pai*, de Strindberg:

No drama de estações, o herói cuja evolução é descrita se destaca com máxima clareza das figuras com que se depara nas diferentes estações de seu percurso. Como não é senão o encontro com ele que as põe em cena, elas só aparecem sob sua perspectiva e a ele relacionadas (Szondi, 2001, p. 52).

<sup>27</sup> No original: “We’re better men dan dey are, ain’t we? Sure! One of us guys could clean up de whole mob wit one mit. Put one of ‘em down here for one watch in de stokehole, what’d happen? Dey’d carry him off on a stretcher. Dem boids don’t amount to nothin’. Dey’re just baggage. Who makes dis old tub run? Ain’t it us guys? Well den, we belong, don’t we? We belong and dey don’t. Dat’s all”.

Na primeira estação da trajetória de Yank, os principais diálogos se dão entre Paddy, Long, Yank e as vozes (que, por vezes, parecem estar associadas aos companheiros de trabalho de Yank, por vezes parecem apenas representar o coletivo de pessoas do espaço público em que ele se encontra). As vozes são um elemento significativo, pois representam este todo coletivo que também não necessariamente está presente – visualmente – nas cenas. Elas não configuram uma representação fidedigna da realidade e sim uma distorção. São a perfeita representação, no entanto, da desconexão entre esse elemento humano, a “voz”, e corpos, pois essas não necessariamente correspondem às personagens que compõem as cenas. Esse tipo de distorção, relacionada primordialmente, também à construção de uma atmosfera expressionista, retoma, em certa medida, o coro, das tragédias gregas, e as pantomimas, presentes em muitas peças experimentais do início do século 1920 nos Estados Unidos.

Dentro da peça, esse coro de vozes tem funções muito interessantes, aliadas à coletivização que O’Neill impõe à caracterização dos indivíduos que trabalham no compartimento, elas podem causar diferentes impressões no leitor. As vozes não só retratam uma unidade entre os trabalhadores da caldeira, mas revelam o automatismo das ações dos personagens, representando-os como uma unidade de som. *A priori*, as vozes parecem corresponder a esse olhar uniformizador que ordena a peça, no entanto, muitas vezes elas também julgam, ironizam e até zombam do personagem principal (que não só é representativo de sua classe, como também o mais forte dentre os outros), conforme podemos observar na sequência a seguir:

[Eles todos entram no coro.] Oh, uísque é a vida do homem! Uísque para o meu Johnny! [Novamente o coro] Oh, o uísque deixou meu velho maluco! Uísque para o meu Johnny!

YANK [Virando-se novamente com desdém.] Ah, droga! Esqueçam essa história de navios antigos! Toda essa besteira já era, entenderam? E vocês já eram também, seus velhos malditos, só não sabem disso. [...] Não conseguem ver que estou tentando pensar?

TODOS [Repetindo as palavras dele como um só, com a mesma zombaria cínica e divertida.] Pensar! [A palavra repetida tem um tom metálico, como se suas gargantas fossem trompetes de fonógrafo. Segue-se um alvoroço geral de risadas estridentes, quase latidas] [...]

VOZES: Não fique quebrando a cabeça com isso, Yank. Vai ficar com dor de cabeça, porra! [...] Beba, não pense! Beba, não pense! Beba, não pense! [Todo o coro de vozes canta esse refrão, batendo no chão, batendo nos bancos com os punhos (O’Neill, 1923, p. 9-10, tradução nossa).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> No original: “[They all join in on this.] Oh, whiskey is the life of man! Whiskey for my Johnny! [Again chorus] (...) Oh, whiskey drove my old man mad! Whiskey for my Johnny! / YANK [Again turning

Quem dá início à cantoria é Paddy, um personagem nostálgico a respeito de como eram as navegações, e com ele, as vozes começam a cantar também. Antes disso, Yank pede algo mais forte que cerveja para beber, e todos os envolvidos na cena parecem estar em busca de bebidas alcoólicas, o que as vozes depois explicam que está relacionado à condição de trabalho deles no compartimento: “Seis dias no inferno e depois Southampton. Por Deus, eu queria que alguém cumprisse meu primeiro turno por mim! Tá ficando enjoado, imbecil? Beba e esqueça isso!” (O’Neill, 1923, p. 8).<sup>29</sup> Depois todos começam a cantar essa canção do trecho, que alude muito às canções populares (*folk songs*), chamada *Whiskey Johnny*. Yank interrompe a cantoria e reclama do barulho, reivindicando um silêncio para que ele possa pensar e essa atitude dele é terminantemente ironizada pelas vozes. Toda a construção dessa sequência é artificial, uma vez que os trabalhadores correspondem mecanicamente e até coreograficamente a esse papel que lhes foi designado. Fica implícito como o grupo lida com as próprias mazelas e questionamentos, por meio da bebida, buscando uma fuga da realidade, um entorpecimento, uma abstenção dos seus sentidos. Quando as vozes zombam da atitude de Yank de “pensar”, elas zombam também desse movimento do personagem de se lançar para fora daquilo que é esperado desse grupo. Nesse âmbito, é possível questionar-se sobre, em que medida as vozes não projetam, com certo exagero (assim como os outros elementos que constituem essa atmosfera cênica), esse olhar de uma sociedade que pretende despir o sujeito proletário norte-americano de seus direitos enquanto ser humano.

A designação de Yank como “macaco peludo” é reiterada ao longo da peça, desde o título até as constantes comparações entre o personagem e os animais, indicadas nas rubricas. Essa associação, no entanto, não permanece apenas no plano simbólico, ela se concretiza a partir do encontro com Mildred na cena 3. Nesse momento, dentro da lógica da dramaturgia do eu que estrutura a peça, a presença de Mildred rompe a ilusão de Yank

---

around scornfully.] Aw hell! Nix on dat old sailing ship stuff! All dat bull's dead, see? And you're dead, too, yuh damned old Harp, on'y yuh don't know it. (...) Can't youse see I'm tryin' to t'ink? / ALL [Repeating the word after him as one with same cynical amused mockery.] Think! [The chorused word has a brazen metallic quality as if their throats were phonograph horns. It is followed by a general uproar of hard, barking laughter.] / VOICES: Don't be cracking your head wid ut, Yank. You gat headache, py yingo! One thing about it rhymes with drink! Ha, ha, ha! Drink, don't think! Drink, don't think! Drink, don't think! [A whole chorus of voices has taken up this refrain, stamping on the floor, pounding on the benches with fists.]”.

<sup>29</sup> No original: “Six days in hell—and then Southampton. Py Yesus, I vish somepody take my first vatch for me ! Gittin’ seasick, Square-head? Drink up and forget it!”.

de pertencer à essência do objeto que produz — o aço.<sup>30</sup> Ela não o enxerga como uma força vital que move o navio, mas como uma “besta nojenta”, expressão que marca o início do processo de desintegração da identidade do protagonista. É o ponto em que Yank começa a tomar consciência do seu não pertencimento e do distanciamento em relação à sociedade que o cerca.

Nesse sentido, a cena 2 pode ser compreendida como subordinada à perspectiva do “eu”, pois contribui para a construção de um mundo deformado pelo olhar do sujeito, um mundo que o confronta e acentua seu isolamento. Dentro da estrutura do drama de estações, é nesse espaço que ocorre o primeiro choque entre Yank e mundo exterior, que se dá através do encontro com Mildred. Ela representa uma figura ambivalente, pertencente à classe dominante, mas com um desejo declarado de conexão com a classe trabalhadora. Afirma resistir ao calor da fornalha por acreditar ter origem proletária, mas sua presença no espaço, de vestido branco, apenas reforça simbolicamente o contraste entre sua posição social e a dos homens cobertos de carvão. Assim, na “estação” da cena 2, é Mildred quem encarna esse mundo que o rejeita, funcionando como agente de ruptura e exposição das distâncias sociais que Yank se recusa ou não consegue perceber até então.

O coro de vozes também está presente em *Not about nightingales*. A peça tem início quando Eva, atingida pelo desemprego que assola os Estados Unidos durante a grande depressão, descobre a vaga de emprego como secretária de Mr. Whalen que dirige a prisão de alta segurança. Lá ela conhece e estabelece uma relação com Jim, um jovem que foi preso por um crime que cometeu na infância, cresceu na penitenciária e, por bom comportamento, ganhou certa liberdade como “assistente” do diretor. Mr. Whalen é um homem autoritário, que se recusa a atender o pedido dos presos de receber uma melhor alimentação. Aos poucos, conforme são acessadas as histórias de outros detentos, a prisão se afigura como um espaço de múltiplas violências, que reproduz racismo, homofobia e injustiças sociais. O espaço da peça alude ao confinamento dos presos, alternando entre o escritório do diretor e as celas. Nesse contexto, Whalen é representante do sistema opressivo do qual faz parte com os presos. Um dos momentos significativos de união entre os detentos se dá na cena 10, intitulada “Inferno - um interlúdio expressionista”, quando as vozes aparecem:

<sup>30</sup> Yank chega afirmar que ele é o próprio aço, “I’m the steel [...] I’m the muscles in the steel” (eu sou o aço, eu sou os músculos do ferro) (O’Neill, 1923, p. 52), ele se vê como peça fundamental para o funcionamento da sociedade e até se vangloria disso.

VOZES: Pare de comer – pare de comer – pare de comer – pare de comer – não coma mais dessa porcaria – joga de volta na cara deles – pare de comer – pare de comer – nós não comemos merda – somos humanos – pare de comer – PARE DE COMER – / [O coro cresce mais alto, mais histérico, tornando-se como o rugido de animais. À medida que o grito aumenta, ouve-se o barulho das canecas de lata. As luzes se acendem em Butch e outros sentados nos bancos, à mesa. Cada um tem uma caneca de lata e um prato com os quais batem no ritmo do coro do Canto liderado por Ollie, que está de pé, à frente do palco, no holofote.] (Williams, 1998, p. 65, tradução nossa).<sup>31</sup>

A cena começa com uma atmosfera caótica, com instruções para os personagens tomarem seus lugares à mesa, mas ruídos indicam que eles estão se movendo e as vozes indistintas criam uma sensação de confusão e agitação. Para além das vozes que repetem “pare de comer”, “nós somos humanos”, “ligue o aquecedor”, a cena possui elementos rítmicos e percussivos, como o som de copos e pratos sendo batidos como acompanhamento ao coro. Esse uso de percussão e ritmo cria uma atmosfera frenética e contribui para a intensidade da cena. No “interlúdio expressionista” Williams consegue representar subjetivamente e simbolicamente as tensões entre o sujeito e o sistema, o qual é incapaz de enxergar sua individualidade e humanidade. Na cena 5 de *The hairy ape*, revelam-se de forma escancarada os contornos de um mundo que se volta contra o sujeito e o desumaniza. Yank visita a Quinta Avenida nova-iorquina junto ao colega Long, três semanas depois do marcante encontro com Mildred, do qual Yank não se recupera e busca vingar-se. Lá a realidade citadina reafirma que o não pertencimento do personagem se fortalece também para além do seu ambiente de trabalho.

Nessa cena, é possível observar duas facetas desse universo contra o qual opera o isolamento do indivíduo. Long, companheiro de trabalho de Yank, representa o movimento operário, que aparecerá novamente na cena 7. Long leva Yank para a Quinta Avenida, em Nova Iorque, para tentar explicar ao amigo que Mildred é apenas a personificação da classe privilegiada que se beneficia das desigualdades sociais. Para ele, é a estrutura de classes que deve ser enfrentada, e não Mildred como indivíduo. No entanto, Yank rejeita com veemência as tentativas de politização feitas por Long:

<sup>31</sup> No original: VOICES: Quit eating – quit eating – quit eating – quit eating – don't eat no more a dis slop – trow it back in deir faces – quit eating – quit eating – we don't eat crap – we're human – quit eating – QUIT EATING – / [The chorus grows louder, more hysterical, becomes like the roaring of animals. As the yammering swells there is a clatter of tin cups. The lights come up on Butch and others seated on benches at a table. Each has a tin cup and plate with which he beats time to the chorus of the Chant led by Ollie, who stands, stage forward, in the spotlight.].

LONG: [...] Não é por isso que eu te trouxe aqui? Pra te mostrar? Você tem olhado essa porcaria toda errado. Tem agido e falado como se fosse tudo uma maldita questão pessoal entre você e aquela vaca. Eu quero te convencer de que ela era só uma representante da classe dela. Quero acordar sua maldita consciência de classe. Aí você vai ver que é a classe dela que você tem que enfrentar, não ela sozinha. Tem uma porção de gente como ela, que Deus os ceguem! [...] E ela e sua maldita classe compram esses brinquedos para pendurar neles! Um desses aqui compraria comida para uma família faminta por um ano!

YANK: Ah, pare com essa história! Pro inferno com a ‘família faminta’! Me diz, esses ‘brinquedos’ são bonitos, é? [...] Mas, ai, de que adianta? Deixe ela ficar com elas. Elas não pertencem mais que ela (O’Neill, 1923, p. 47-48, tradução nossa).<sup>32</sup>

A sequência revela a alienação de Yank em relação a Long e ao discurso coletivo da luta de classes. Preso em sua visão individualizada e estreita do mundo, Yank continua a enxergar a si mesmo como a própria força que sustenta a sociedade, como se fosse o núcleo material e essencial do sistema: “Vê aquele prédio ali em cima? Vê aquela construção de ferro? Ferro, isso sou eu! Vocês vivem nisso aí e acham que são alguma coisa” (O’Neill, 1923, p. 52, tradução nossa).<sup>33</sup> Conforme pontua Walker (2005), Yank acredita que é superior aos outros trabalhadores e despreza aqueles que ele considera fracos, covardes, velhos, ou pessoas da classe alta. Nesse contexto, ao não conseguir conceber outras maneiras de enxergar o mundo, se opõe a ele, conforme trata Szondi (2001, p. 53):

A cena dramática extrai seu dinamismo da dialética inter-humana; vê-se impelida para a frente graças ao momento de futuro que nela habita. Nas cenas do ‘drama de estações’, ao contrário, não é criada qualquer determinação recíproca: o herói encontra por certo outras pessoas, mas elas permanecem estranhas a ele.

Como argumenta o autor, nas cenas do drama de estações não há uma interação verdadeira recíproca entre o herói e as outras pessoas que ele encontra. As relações são superficiais e estranhas, e não há uma criação de determinações mútuas. Nessa cena, a

<sup>32</sup> No original: “LONG: (...) Ain’t that why I brought yer up ‘ere to show yer? Yer been lookin’ at this ‘ere ‘ole affair wrong. Yer been actin’ an’ talkin’ s if it was all a bleedin’ personal matter between yer and that bloody cow. I wants to convince yer she was on’y a representative of ‘er clarss. I wants to awaken yer bloody clarss consciousness. Then yer’ll see it’s ‘er clarss yer’ve got to fight, not ‘er alone. There’s a ‘ole mob of ‘em like ‘er, Gawd blind ‘em! (...) And theyher and her bloody clarss buys ‘em for toys to dangle on ‘em! One of these ‘ere would buy scoff for a starvin’ family for a year! / YANK: Aw, cut de sob stuff! T’ hell wit de starvin’ family! Yuh’ll be passin’ de hat to me next. [With naive admiration.] Say, dem tings is pretty, huh? (...) But, aw hell, what good are dey? Let her have ‘em. Dey don’t belong no more’n she does”.

<sup>33</sup> No original: “See dat building goin’ up dere? See de steel work? Steel, dat’s me! Youse guys live on it and tink yuh’re somep’n”.

interação com a outra faceta desse mundo que contribui para isolar o sujeito se dá com as pessoas que saem da igreja:

YANK: [Olhando de um lado para o outro com um bufar insultuoso de desprezo.] Huh! Huh! [Sem parecer notá-lo, eles fazem amplos desvios para evitar o local onde ele está parado no meio da calçada.]

YANK: [Furioso.] Vá em frente! Conta essa pro Sweeney! [Ele se afasta com arrogância e, de propósito, esbarra em um cavalheiro de cartola, depois o encara agressivamente.] Ei, quem você acha que está empurrando? Acha que é dono do mundo?

GENTLEMAN [Cavalheiro]: [De forma fria e afetada] Perdão. [Ele não olha para YANK e segue em frente sem lançar um único olhar, deixando-o perplexo] (O'Neill, 1923, p. 51, tradução nossa).<sup>34</sup>

Nesse âmbito, O'Neill trabalha a dimensão do olhar de maneira metafórica, na crítica a essa classe social dominante moderna, que é automatizada e materialista. Tal classe olha para o sujeito subjugando-o à categoria de “outro”, que na peça se alinha muito à equiparação desse indivíduo com os animais, mais especificamente, com o macaco. Na cena 5, essa comparação é aludida de maneira explícita e muito constante, como por exemplo, quando Long e Yank observam caras peles de macacos nas vitrines feitas para o conforto das classes mais altas, de maneira a igualar a exploração sobre os animais com a exploração da classe operária. Salienta-se, portanto, o olhar dessa sociedade que ignora o sujeito, a menos que seja para construí-lo como um “outro” aquém de si, com o qual possui uma tensa relação que oscila entre o fascínio (algo que poderia ser admirado tal qual um animal num zoológico) e a repulsa.

Quando, na cena 6, Yank é preso, sua desumanização é reafirmada de maneira ainda mais explícita, ele é novamente associado a um macaco e apresentado como um sujeito que não possui pleno uso de suas capacidades mentais. Essa ruptura interna de Yank é intensificada pela experiência anterior na cidade, que abala suas certezas e amplia seu sentimento de exclusão. Nesse ambiente, Yank começa a reconhecer que as estruturas de poder e diferenciação social se repetem também dentro da prisão. Por exemplo, quando os colegas de cela de Yank pedem para ele parar de falar, dizendo que o guarda iria

<sup>34</sup> No original: “YANK: [Glaring from one to the other of them with an insulting snort of scorn.] Huh! Huh! [Without seeming to see him, they make wide detours to avoid the spot where he stands in the middle of the sidewalk.] / YANK: [Viciously.] G’wan! Tell it to Sweeney! [He swagger away and deliberately lurches into a top-hatted gentleman, then glares at him pugnaciously.] Say, who d’yuu tink yuh’re bumpin’? Tink yuh own de oith? / GENTLEMAN: [Coldly and affectedly.] I beg your pardon. [He has not looked at YANK and passes on without a glance, leaving him bewildered.]”.

repreendê-los, Yank responde: “o guarda? você quer dizer o zelador, né?” (O’Neill, 1923, p. 57, tradução nossa).<sup>35</sup> Guarda ou zelador do zoológico, para Yank, ambos representam duas faces da mesma moeda. Assim, já é possível traçar uma linha que conecta os foguistas, aos prisioneiros e aos animais de zoológicos, e também, paralelamente, a seus algozes. A última estação de Yank é o zoológico, o espaço mais simbólico de sua condição, ao final de todo trajeto abstrato que ele percorre em busca de si (compartimento do navio, quinta avenida, prisão, sindicato, zoológico). É o lugar onde Yank, por fim, encontra uma identificação com o animal gorila, esse símbolo de sua própria natureza primitiva e selvagem.

Na cena final Yank força a fechadura da porta da jaula do gorila e entra. No entanto, quando Yank zomba do gorila e estende a mão para cumprimentá-lo, o animal o envolve num violento abraço mortal. Após o ataque do gorila, Yank expressa sua angústia existencial, questionando seu lugar no mundo, ele sente-se deslocado e sem um senso de identidade e pertencimento: “YANK: Ele me pegou direitinho, estou lascado. Nem ele pensou que eu pertencia. [Então, com um desespero repentino.] Deus, qual é meu destino final? Em qual lugar eu me encaixo?” (O’Neill, 1923, p. 78, tradução nossa).<sup>36</sup> Por fim, morto, ele finalmente “se enquadrar” em algum lugar. Pode-se assinalar que na construção da atmosfera de tal *mise-en-scène* é valorizada uma atitude passional do sujeito perante a realidade, que a absorve “entusiasmadamente” (não passivamente, portanto) para devolvê-la afetada pelo seu interior. Portanto O’Neill retrata a realidade enquanto expressão afetiva e psicológica do sujeito. Nesse contexto, podemos atribuir a esse processo a definição que Fernando Rosa Dias (2012, p. 151) confere à arte:

A arte, enquanto manifestação emocional do sujeito, protagoniza uma mediação entre a captação e a devolução de real, pelo que o sujeito (interior) projeta-se e atua na realidade através de uma representação que já não é aparência e película do mundo, mas emoção e ação vivida pelo sujeito.

Por fim, o resultado do desenvolvimento tecnológico empreendido pelo sistema culmina num isolamento do sujeito, que, na esperança de entrar em alguma conexão com a sua natureza primitiva, com a qual é diversas vezes equiparado, morre.

<sup>35</sup> No original: “de guard? Yuh mean de keeper, don’t yuh?”.

<sup>36</sup> No original: “YANK: He got me, aw right. I’m trou. Even him didn’t tink I belonged. [Then, with sudden passionate despair.] Christ, where do I get off at? Where do I fit in?”.

No plano formal, *Not about nightingales* não segue uma fórmula estrutural tão objetiva e progressiva quanto *The hairy ape*. Apesar disso, Williams trabalha principalmente os elementos daquilo que mais tarde ele denomina *teatro plástico* para constituir uma atmosfera expressiva, que une tema, linguagem e cenografia para sugerir aquilo que deseja de forma simbólica. Na cena 7, acompanhado com a legenda “Butch tem um sonho” e com a música “Roses of Picardy”, é possível vislumbrar tal posicionamento do autor. Nessa cena, Butch, detento que coordena a greve de fome e possui certa autoridade perante os colegas, já sobre os efeitos dos dias em greve de fome e tomado pela nostalgia, tem um sonho com um amor do passado, Goldie. Nesse contexto, sobressai-se um dos anseios desse sujeito que habita esse lugar de reclusão onde o direito à vida é relegado: o escape.

A música que invade o escritório de Whalen enquanto Jim e Eva conversam na cena 5, assim como a janela deste, constituem simbolicamente o flerte dos personagens com a realidade externa, o anseio pelo escape do presente sufocante. Com os elementos não verbais, Williams busca, poeticamente, suscitar no público um estranhamento reflexivo. Conforme trabalha Allean Hale (1998), o autor utiliza os expedientes expressionistas, como o contraste de claro e escuro proposto para iluminação das celas da prisão nas rubricas para adicionar uma camada fantasiosa que afasta uma representação realista daquela realidade:

Ele [...] usou a iluminação para marcar mudanças de cena e permitir a ação simultânea em várias partes do palco. Introduziu músicas temáticas, de jazz até Tchaikovsky, para expressar o humor dos personagens ou comentar satiricamente a ação (Hale, 1998, p. 10, tradução nossa).<sup>37</sup>

Em suas rubricas Williams detalha aspectos relacionados à iluminação, trilha sonora e títulos e legendas que deveriam acompanhar cada cena. Como um verdadeiro dramaturgo literário, o autor mescla esses elementos para transmitir a subjetividade da atmosfera que ambiciona representar. Isso se concretiza na descrição de *Klondike*, uma sala da penitenciária destinada à tortura dos presos pelo calor, no ato III, cena 1. A punição se dá em função dos vários dias pelos quais se arrasta a greve de fome, a qual, pela sua extensão, começa a chamar a atenção da mídia, o que desperta a fúria do diretor autoritário:

<sup>37</sup> No original: “He (...) used lighting to mark scene changes and spots to enable simultaneous action on various parts of the stage. He introduced theme music, from jazz to Tchaikowsky, to express the characters’ moods or comment satirically on the action”.

[Escuridão. Um feixe de luz ilumina *Klondike*. A cela de tortura é vista através de um tecido translúcido para dar um efeito nebuloso ou enevoado à atmosfera. Os homens estão espalhados pelo chão, respirando pesadamente, sem camisa, a pele brilhando de suor. Uma luz de teto brilha implacavelmente sobre eles. As paredes estão nuas e brilhando de umidade. Ao longo delas, há radiadores de onde saem nuvens chiantes de vapor vivo.] (Williams, 1998, p. 110, tradução nossa).<sup>38</sup>

A constituição sufocante desse espaço ilustra a postura do diretor da prisão, que nega aos presidiários direitos humanos básicos, privando-os de assistência médica, alimentação de qualidade e cerceando seus direitos judiciais. A situação dos presos é tão extrema que até o ar, essencial e disponível a todos como um direito natural, lhes é negado: “Nos dê um novo diretor! Condições decentes de moradia decente! Chega de superlotação e de compartilhar quarto mesmo estando com doenças contagiosas; ar puro nas celas, desinfecção e, acima de tudo - A GENTE QUER COMIDA DE VERDADE, COMIDA QUE DÊ PRA COLOCAR NO ESTÔMAGO” (Williams, 1998, p. 100, tradução nossa).<sup>39</sup> Tennessee pinta um cenário em que o sujeito, ao ser submetido ao olhar uniformizador do opressor, é deslocado e privado de sua identidade. Nesse processo de desindividuação, o sujeito se perde dentro de uma sociedade moderna que o marginaliza, o que se intensifica especialmente entre as classes mais vulneráveis. Essas categorias sociais, que enfrentam discriminação com base em raça, gênero, orientação sexual e origem étnica, são ainda mais afetadas dentro de tal condição de negação dos direitos fundamentais. Conforme Luis Marcio Arnaut ressalta (2018, p. 31):

Os personagens são, portanto, marionetes do sistema carcerário, da visão extremista do fascismo do diretor e reducionista quando cotejam a mulher, o homossexual, o negro, o judeu e o imigrante – personagens que se perdem simbolicamente sob o efeito da sociedade que impõe padrões, preconceitos e normas.

Essa perspectiva nos ajuda a compreender como, na obra de Williams, os indivíduos são desprovidos de sua identidade e reduzem-se a estereótipos impostos pela estrutura opressiva e desumanizante do sistema carcerário. Na peça, o diretor Whalen

<sup>38</sup> No original: “[Blackout. A spot comes up on Klondike. The torture cell is seen through a scrim to give a misty or steam-clouded effect to the atmosphere. The men are sprawled on the floor, breathing heavily, their shirts off, skin shiny with sweat. A ceiling light glares relentlessly down on them. The walls are bare and glistening wet. Along them are radiators from which rise hissing clouds of live steam.]”.

<sup>39</sup> No original: “Git us a new Warden! Git us decent livin’ conditions! No more overcrowdin’, no more bunkin’ up wit’ contajus diseaseus; fresh air in the cellblocks, fumigation, an’ most of all – WE WANT SOME FOOD THAT’S FIT TO PUT IN OUR BELLIES!”.

utiliza a punição física e a humilhação pública como instrumentos de poder e controle, exibindo as cicatrizes de Jim para Eva como um espetáculo macabro:

Vê essas cicatrizes, Eva? Ele as recebeu há dez anos. Que visão bonita elas eram naquela época. Carne crua. A pele caía das costas dele como pedaços de papel vermelho! A carne estava toda inchada, espancada, o sangue saía como suco de tomate maduro toda vez que eu batia o chicote nele (Williams, 1998, p. 58, tradução nossa).<sup>40</sup>

Conforme afirma Mark Bernard (2005), essa espetacularização da dor e do sofrimento de Jim revela a desigualdade e a necessidade de autoafirmação por parte dessa classe autoritária presente na sociedade, onde alguns indivíduos são expostos, explorados e condenados a se tornarem veículos para o entretenimento e satisfação alheia. Isso pode ser observado na cena 9 do ato III, quando Jim compara Whalen com Mussolini:

DIRETOR: A greve de fome é algo que eu não vou tolerar aqui. [...]  
JIM: A maneira mais fácil de evitar isso seria melhorar a comida.  
DIRETOR: Evitar, que nada. Eu vou acabar com isso! [...] [Ele sai do escritório.]  
JIM: O homem é um lunático. Pergunte quem ele é, ele vai dizer: 'Benito Mussolini!' (Williams, 1998, p. 58, tradução nossa).<sup>41</sup>

Apesar disso, para Vesna Tripkovic-Samardzic (2016), contraditoriamente, as rotineiras condições brutais expostas no “inferno”, como os presos nomeiam a prisão, parecem menos desfavoráveis do que aquelas da realidade fora da prisão. A autora afirma que a prisão traz um modelo da sociedade americana de 1929 em escala reduzida, e evidencia a trajetória de Eva, secretária de Whalen. Apesar de ser formada, possuir ótimas referências e um bom currículo, o trabalho dentro da prisão para Eva é um alívio. Ela se agarra a sua posição, apesar de seu chefe abusivo, “porque sabe que fora da prisão as pessoas estão literalmente morrendo de fome. Por causa da fome, as pessoas perdem a dignidade e comprometem suas crenças” (Samardzic, 2016, p. 52, tradução nossa).<sup>42</sup>

<sup>40</sup> No original: "See them scars, Eva? He got them ten years ago. Pretty sight he was then. Raw meat. The skin hung down from his back like pieces of red tissue paper! The flesh was all pulpy, beat up, the blood squirted out like juice from a ripe tomato ev'ry time I brung the whip down on him".

<sup>41</sup> No original: "WARDEN: Hunger strike's something I won't put up with in here. (...) / JIM: The easiest way to avoid it would be to improve the food. / WARDEN: Avoid it, hell. I'll bust it to pieces! (...) [He leaves the office.] / JIM: The man's a lunatic. Ask him who he is, he'd say, 'Benito Mussolini!'".

<sup>42</sup> No original: "because she knows that people outside the prison are literally dying of hunger. Because of hunger, people lose dignity and compromise their beliefs".

## Conclusão

Ambos O'Neill e Williams fazem uso de expedientes expressionistas como um recurso para representar o mundo alienado ao qual o homem isolado se opõe. Para isso, O'Neill subverte a técnica do drama de estações, isolando Yank no plano formal e evidenciando o mundo alienado que o cerca, portanto, apresentando a personalidade em termos de mundo. Williams trabalha a estrutura em três atos, intercalando cenas no escritório de Whalen com cenas dos prisioneiros em suas celas, e posteriormente, em *Klondike*, a sala de tortura. Com esta proposta, Williams imprime no plano formal o confinamento que assola o sujeito contemporâneo.

No que diz respeito à poética cênica, a desconexão entre corpo, vozes e linguagem na modernidade – fenômeno que, segundo Julia Walker, alterou profundamente a percepção de mundo e a expressão artística da realidade contemporânea – reflete-se diretamente na produção teatral do período em que as peças de Tennessee Williams e Eugene O'Neill foram escritas. Ambos os autores buscaram construir atmosferas teatrais intensas e viscerais, resgatando a experiência humana em sua fragilidade diante das transformações tecnológicas, do isolamento e da crise de sentido provocada pela modernidade. Essa proposta estética se realiza, sobretudo, no uso expressivo de recursos não verbais, como o coro de vozes, os efeitos sonoros e a musicalidade, que ampliam o impacto emocional das encenações.

Dentro desse contexto, tanto Tennessee Williams quanto Eugene O'Neill buscaram criar uma atmosfera teatral intensa e visceral, resgatando a essência da experiência humana diante das mudanças tecnológicas e da distância interpessoal. Tal proposta estética é observada principalmente na constituição da poética cênica, à qual, conforme foi explorado, se incorpora um uso expressivo de elementos não verbais como o coro de vozes e a musicalidade. Enquanto Williams explora a dissociação entre os corpos e a atmosfera do espaço em que esses habitam e da qual querem escapar, seja através da nostalgia seja através do sonho O'Neill explora tal desconexão para além da forma estrutural dramática, na representação das vozes que ressoam desconectadas de figuras presentes.

No plano temático, essas escolhas formais dialogam com a crítica social presente nas obras. Em *Not about nightingales*, por exemplo, a intenção política já se anuncia no próprio título: uma negação do escapismo poético associado a obras como “Ode to a

Nightingale". O personagem Jim expressa esse posicionamento ao rejeitar o poema de Keats como "sissy stuff" e declarar que há temas mais urgentes a serem tratados, como as injustiças sociais vividas dentro da prisão. Sua fala funciona como metacomentário da peça, reafirmando seu compromisso com uma dramaturgia engajada, que dá voz aos excluídos e às camadas marginalizadas da sociedade.

Para Samardzic, Williams nos apresenta esse espaço confinado da prisão como um microcosmos da sociedade americana, uma gaiola, na qual as pessoas são presas até o fim de suas vidas. Segundo a autora, a peça explora muito das dimensões sociais discriminatórias, características dos governos europeus totalitaristas, mas que, no entanto, cresciam no ideário de parte da população americana, como elucidou Hofstadter. A sociedade americana se torna um espaço reservado a grupos bem delimitados – fascistas, conservadores – que renegam espaço a, e perseguem aqueles que carregam diferenças, os "outros". Tal posicionamento exclusivista está explicitado no comportamento dos guardas, que apresentam falas racistas contra negros, judeus e homossexuais: "Shapiro, eu tenho que falar iídiche para fazer você entender?" (Williams, 1998, p. 98, tradução nossa),<sup>43</sup> ou quando os prisioneiros se perguntam onde está o colega Ollie: "Quem é o responsável se algum idiota negro tiver a ideia de estourar seus próprios miolos" (Williams, 1998, p. 99, tradução nossa),<sup>44</sup> ou através do próprio relato do detento transexual "Queen": "Porque sou sensível, fui perseguido a vida toda" (Williams, 1998, p. 98-99, tradução nossa).<sup>45</sup>

Os indivíduos representados em *Not about nightingales* são privados de seus direitos básicos e, dentro dessa condição atordoante, o escape pode se dar na dimensão onírica, como no caso de Butch, ou por meio da arte compromissada, explicitada por Jim. No entanto, paradoxalmente, a realidade de crise econômica vivenciada fora do presídio se impõe como uma realidade também sufocante, talvez pior, principalmente para grupos marginalizados. Dentro desse contexto, emerge a possibilidade de tais escapes se tornarem opções para a dura realidade da época. Paralelamente, Yank, apesar de ser um homem livre, está preso na condição que lhe foi outorgada: após vagar por diferentes estações da sociedade, o personagem só encontra pertencimento na morte. Nem mesmo diante do gorila, essa figura que representa sua natureza primitiva, Yank pertence, pois

<sup>43</sup> No original: "Shapiro, do I have to speak Yiddish to make you understand?".

<sup>44</sup> No original: "Who's responsible if some fool nigger takes a notion to butt his own brains out?".

<sup>45</sup> No original: "Because I'm sensitive I been persecuted all my life".

essencialmente não há lugar na sociedade para homens como ele fora da condição alienante e marginalizada de trabalho.

## Referências

- ARNAUT, Luis Marcio. Tennessee Williams não parece ele mesmo: expressionismo e crítica social. **Revista Moringa**. v. 9, n. 2, p. 27-36, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43539/21579>. Acesso em: 26 fev. 2025.
- BACAS, Lucas Maia Felippe. **Um intelectual a serviço do New Deal**: o projeto reformista de Thurman Arnold para os Estados Unidos em The Symbols of Government e The Folklore of Capitalism (1935-1937). 2019. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Doi: 10.11606/D.8.2020.tde-28022020-174806. Acesso em: 26 fev. 2025.
- BEARD, Deanna M. Toten. American experimentalism, American expressionism, and early O'Neill. In: KRASNER, David (Org.). **A Companion to Twentieth-century American Drama**. John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey, 2008. p. 53-68.
- BERNARD, Mark. Punishment and the Body: Boss Whalen, Michel Foucault, and Not About Nightingales. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 7, p. 51-61, 2005. Disponível em: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=59>. Acesso em: 02 maio 2023.
- BUSTAMANTE, Fernando. Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e a colaboração no Dramatic Workshop. **Dramaturgia em foco**, v. 7, n. 2, p. 24-42, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14859583>. Acesso em: 02 nov. 2024.
- CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira de. **Quem ama o feio, bonito lhe parece**: o feio enquanto categoria estética representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi. TCC de graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Maranhão, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/123456789/2390>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- CHANSKY, Dorothy. Little Theater Movement In: **Routledge encyclopedia of modernism**, Taylor and Francis, 2016. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/little-theater-movement>. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM274-1>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- CLELLAND, Cathie Margaret et al. **More than just tricks: the implications for stage design of Tennessee Williams' notion of 'plastic theatre'**. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) - The Australian National University, Australia, 2012.

DIAS, Fernando Paulo Rosa. O expressionismo e a estética do feio. **O feio para além do belo**. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p. 147-155, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/6634>. Acesso em: 20 nov. 2024.

EVELEIN, Johannes F. Drama Turning Inward: Strindberg's station play and its expressionist continuum. **Tijdschrift voor Skandinavistiek**, v. 19, n. 1, 1998.

HALE, Allean. Not about nightingales: Tennessee Williams as social activist. In: WILLIAMS, Tennessee. **Not About Nightingales**. New York: New Directions Publishing, 1998. p. 8-13.

HRUBY, Norbert Joseph. **Expressionism in the twentieth century American drama**. 1941. Dissertação (Mestrado em Inglês) - Loyola University Chicago, Chicago, 1941. Disponível em: [https://ecommons.luc.edu/luc\\_theses/216/](https://ecommons.luc.edu/luc_theses/216/). Acesso em: 11 maio 2023.

KEITH, Thomas. "Marcharei no papel!" - A política de Tennessee Williams. 2024. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 2-24, 2024. DOI: 10.5281/zenodo.12773128. Acesso: 21 jul. 2025.

KRAMER, Richard E. "The Sculptural Drama": Tennessee Williams's Plastic Theatre. The Tennessee Williams Annual Review, n. 5, 2002. In: KRASNER, David (Org.). **A companion to twentieth-century American drama**. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008.

MURPHY, Brenda. **The theatre of Tennessee Williams**. Bloomsbury Academic, 2014. Disponível em: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/45840>. Acesso em: 21 fev. 2025.

O'NEILL, Eugene. **The hairy ape**. London: Jonathan Cape, 1923. Disponível em: <http://dl.handle.net/10689/9234>. Acesso em: 1 mar. 2025.

"Provincetown Players". In: **Encyclopaedia Britannica**, Encyclopaedia Britannica, Inc. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Provincetown-Players>. Acesso em: 21 fev. 2025.

RANALD, Margaret Loftus. Early plays. In: **The Cambridge Companion to Eugene O'Neill**. Cambridge University Press, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL052155389X>. Acesso em: 21 fev. 2025.

STAMM, Rudolf. The dramatic experiments of Eugene O'Neill. **English Studies**, v. 28, n. 1-6, p. 1-15, 1947. DOI: 10.1080/00138384708596780. Acesso em: 21 fev. 2025.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880 - 1950]**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TÖRNQVIST, Egil. O'Neill's philosophical and literary paragons. In: MANHEIM, Michael (Ed.). **The Cambridge companion to Eugene O'Neill**. Cambridge, England: Cambridge University Press, n. 5, 1998. p. 18-33.

TRIPKOVIĆ-SAMARDŽIĆ, Vesna. Contradictions of society in: **Tennessee Williams' plays**. BAS British and American Studies, n. 22, p. 49-56, 2016. Disponível em: [https://litere.uvt.ro/publicatii/BAS/pdf/no/bas\\_2016\\_articles/049-56-contradictions-of-society-in-tennessee-williams-plays-Content%20File-PDF.pdf](https://litere.uvt.ro/publicatii/BAS/pdf/no/bas_2016_articles/049-56-contradictions-of-society-in-tennessee-williams-plays-Content%20File-PDF.pdf). Acesso em: 21 fev. 2025.

VASQUES, Eugénia. **Expressionismo e teatro**. Lisboa: ESTC-livros, 2007.

WALKER, Julia A. **Expressionism and modernism in the American theatre: bodies, voices, words**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486135>. Acesso em: 2 fev. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **Not about nightingales**. New York, USA: New Directions Publishing, 1998.

WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie**. New York, USA: New Directions Publishing, 2011.

Submetido em: 27 fev. 2025

Aprovado em: 22 jul. 2025