

CLARISSA MENEZES JORDÃO

The Skin of Our Teeth: Sociedade em Revista

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Literaturas de Língua Inglesa, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati

CURITIBA
1991

ERRATA

- 1 - na p.6, onde se lê "they have their exists", leia-se "they have their exits".
- 2 - na p. 11, onde se lê "The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act (1931)", leia-se "The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act (1931))".
- 3 - na p.19, nota 1, onde se lê "(como o Dissertation Abstracts International e a Modern Language Association, localizamos apenas vinte títulos, dos quais somente um pode ser localizado no país).", leia-se "(como o Dissertation Abstracts International e a Modern Language Association), localizamos apenas vinte títulos, dos quais somente um pode ser localizado no país."
- 4 - na p.19, nota 6, onde se lê "beatiful girls", leia-se "beautiful girls".
- 5 - na p.24, onde se lê "lost genera-tion", leia-se "lost generation".
- 6 - na p.28, onde se lê "quanto a circunsepecção", leia-se "quanto a circunspecção".
- 7 - na p.40, onde se lê "por mais harmoniosa que", leia-se "por mais harmoniosas que".
- ~~8 - na p.47, onde se lê "my hushand says", leia-se "my husband says".~~
- ~~9 - na p.55, onde se lê "com espaço físico específico", leia-se~~
"como espaço físico específico".
- 10 - na p.68, onde se lê "durante os três anos", leia-se "durante os três atos".
- 11 - na p.68, onde se lê "ameaças e sua sobrevivência", leia-se "ameaças a sua sobrevivência".
- 12 - na p.89, onde se lê "realidade com uma mera", leia-se "realidade como uma mera".
- 13 - na p.91, onde se lê "inter-dependência", leia-se "interdependência" (o mesmo é válido para as p. 56, 57 e 79).
- 14 - na p.110, onde se lê "em cada personagem o objeto", leia-se "em cada personagem e objeto".
- 15 - na p.120, onde se lê "ao executá-lo pela primeira vez", leia-se "ao escutá-lo pela primeira vez".
- 16 - na p.126, onde se lê "Utilizarei", leia-se "Utilizaremos".

The Inevitable is what will seem
to happen to you purely by
chance;
The Real is what will strike you
as really absurd;
Unless you are certain you are
dreaming, it is certainly a
dream of your own;
Unless you exclaim : "There must
be some mistake" - you must be
mistaken.

W.H.Auden

A todos os que sobreviveram co-
migo e especialmente a meu pai,
por confiar mais em mim do que
eu mesma.

SUMÁRIO

	<u>RESUMO</u>	1
	<u>ABSTRACT</u>	3
1	<u>INTRODUÇÃO</u>	6
2	<u>TRAGÉDIA E COMÉDIA: O SÉCULO XX, THE SKIN OF OUR TEETH E A RESPOSTA DE THORNTON WILDER</u>	21
3	<u>O PÚBLICO E THE SKIN OF OUR TEETH: UMBERTO ECO, BRECHT E O SOCIAL NO TEATRO</u>	52
4	<u>ASPECTOS SOCIAIS</u>	68
4.1	A ABRANGÊNCIA TEMPORAL: OS ANTROBUSES COMO EVERYFAMILY, A DIMENSÃO BÍBLICO-MITOLÓGICA	68
4.2	A ESTRUTURA CÍCLICA DOS TRÊS ATOS - A SOCIEDADE HOLISTA E SEMPITERNA	90
5	<u>ASPECTOS METATEATRAIS: A INTERFERÊNCIA DE SÉRIES - A DIALÉTICA DO ENCENADO E DA ENCENAÇÃO</u>	104
6	<u>CONCLUSÃO</u>	127
	<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	136
	<u>OBRAS CONSULTADAS</u>	140

RESUMO

Em *The Skin of Our Teeth* Thornton Wilder antecipou tendências atuais da literatura, como o uso da paródia e de recursos metateatrais, o que já é suficiente para colocá-lo em local de destaque na literatura norte-americana. Além disto, Wilder também lidou com temas da filosofia oriental como o holismo ou a essência ecológica da vida, que se constitui atualmente numa das principais preocupações da arte e da ciência.

De início, na introdução deste estudo, fazemos um apanhado geral do trabalho de Thornton Wilder principalmente como dramaturgo, posicionando *The Skin of Our Teeth* em relação à obra do escritor como um todo, além de antecipar algumas das características mais marcantes da peça.

A segunda parte deste estudo visa determinar o gênero da peça. Após uma breve revisão de tragédia e comédia como gêneros distintos, teorizamos sobre a fusão de ambos em um gênero misto, e finalmente concluimos que a peça é uma comédia satírico-paródica.

O terceiro capítulo desenvolve-se em torno do papel do público num espetáculo teatral. Duas teorias importantes, a de Umberto Eco e a de Brecht, são discutidas e relacionadas à peça, principalmente na ênfase que conferem ao aspecto social da linguagem e da arte, e também à participação do público/leitor na produção de uma obra literária.

O quarto capítulo ocupa-se do espelhamento dos dois níveis de encenação - um que se relaciona diretamente à **representação da representação** da peça (**série da encenação**), o outro ligado à **ação** propriamente dita, ou seja, ao desenvolvimento do enredo dos Antrobuses (**série do encenado**). É como se houvesse várias peças em uma única - mas como cada peça reflete ou espelha as outras, elas são na verdade uma e a mesma, como única é e tem sido sempre a humanidade que a peça passa **em revista**.

Portanto, a análise da peça nesta dissertação gira em torno de dois eixos principais: o social e o metateatral. No âmbito social concentramo-nos nas implicações do mito e do tempo na avaliação que **The Skin of Our Teeth** faz da humanidade.

A peça vê o homem em sociedade, concentrando-se mais nos aspectos sociais do que individuais da vida - não apenas o conteúdo, mas também a estrutura da peça reflete a preocupação do dramaturgo: os recursos metateatrais contribuem para reforçar e aprofundar o significado da peça, reproduzindo através da forma o que transmite o conteúdo, e vice-versa.

Ao lado da revisão da evolução social realizada na peça, destacamos o mito, o tempo e a idéia oriental de **complementaridade** (ao invés da oposição ocidental). Atando o conteúdo à estrutura, pretendemos demonstrar que há uma forte integração entre o que a peça discute e como esta discussão acontece.

Ao encerrar este estudo destacamos as semelhanças entre a mecânica da atuação e da vida social, aproximando a realidade teatral e a teatralidade da vida, a fim de deixar claro que tal proximidade acontece tanto no conteúdo social da **série do encenado**, quanto na estrutura metateatral da **série da encenação** em **The Skin of Our Teeth**.

ABSTRACT

In **The Skin of Our Teeth** Thornton Wilder has anticipated some modern literary tendencies such as the overt use of both parody and metatheatrical devices, what is sufficient to confer on him an important position in American literature. He has also dealt with **oriental themes** like holism or the ecological essence of life, which nowadays is one of the main concerns of science and arts.

To start with, in the introduction to this study we have an overall view of Thornton Wilder's work, focusing on his production as a playwright and placing **The Skin of Our Teeth** among his work, as well as anticipating some outstanding characteristics of the play.

The second part of this study seeks to determine the genre of the play. After a brief review of **tragedy** and **comedy** as separate genres, we proceed to theorize on **mixed modes** of drama, and finally conclude that the genre of the play is a combination of **satire**, **parody** and **comedy**.

The third chapter revolves around the role of the audience in a theatrical performance. Two important theoretical approaches are discussed (those of Eco and Brecht) and related to the play mainly in their emphasis on the social aspect of language and art, and also on the participation of the audience/reader in the production of a literary piece.

The fourth chapter deals with the mirroring of two layers of performance - one which directly concerns **the acting of the acting** of the play (**acting series**), and another related to **action** itself, that is, the development of the plot involving the Antrobuses (**plot series**). It is as if there were many plays in one - but since each reflects or mirrors the others, they are in fact one and the same, as one and the same is: and has been the humanity it revisits.

Therefore, the analysis of the play in this study is based on two main points: the social and the metatheatrical. Concerning the social scope, we focus on the implications of myth and time on the evaluation **The Skin of Our Teeth** makes of society throughout all times.

The play views man in society, focusing on social rather than individual aspects of life - not only the content, but also the structure of the play reflect the playwright's concern: the metatheatrical devices contribute to strengthen and deepen the meaning of the play, reproducing by means of form what is conveyed through content, and vice-versa.

At the close of this study we foreground the similarities between the mechanics of acting and those of social life, bringing together the reality of the theatre and the theatricality of life, in order to make clear that this proximity is developed not only in the social content of the **plot series**, but also reinforced in the metatheatrical structure of the **acting series** of **The Skin of Our Teeth**.

In addition to that, we discuss myth, time and the Oriental idea of **complementarity** (rather than Western opposition) within the review of social evolution that takes

place in the play. Thus linking content to structure once again, we aim at showing that there is a strong integration between **what** the play discusses and **how** it does it.

1 INTRODUÇÃO

All the world's a stage, and all the men and
women merely players: they have their exits
and their entrances; and one man in his time
plays many parts, his acts being seven ages.
W. Shakespeare

As peças de Thornton Wilder têm sido encenadas com grande sucesso não só nos Estados Unidos, mas em todo o mundo ocidental. Paradoxalmente, parece que os meios acadêmicos não têm prestado a devida atenção à obra de WILDER¹.

Talvez a filosofia otimista e positiva (quem sabe até utópica) que transparece em sua obra, talvez a aparente simplicidade de conteúdo e mesmo de estilo demonstradas principalmente em *Our Town*, sua peça mais conhecida, tenham levado críticos e estudiosos de literatura dramática a considerar Wilder pouco motivador para estudos acadêmicos. A aparente transparência de conteúdos e a ilusão de que suas peças nada teriam para aguçar a curiosidade de olhos críticos pode ter ocultado não apenas conteúdos menos acessíveis às primeiras leituras², mas também a complexidade de estilo e técnicas utilizadas por Wilder. Talvez ainda, e acima de tudo, sua popularidade e seu grande sucesso de público tenham levado os críticos a olharem-no preconceituosamente, partindo da crença de que o público comum não aprecia a grande arte, e em consequência, o que o público aprecia não é grande arte.

The Skin of Our Teeth recebeu atenção ainda menor do que

Our Town. Precursora quem sabe do teatro que Martin ESSLIN chamou absurdo em 1961³, **The Skin of Our Teeth**, não fosse sua visão positiva da vida e do homem, poderia encaixar-se nas características formais de um teatro que vê o ser humano como alguém perdido, desorientado e sem sentido, absurdo em seus pensamentos e ações. ESSLIN, comparando as convenções do **teatro do absurdo** com as do teatro anterior (tradicional), aponta características que se aplicam a **The Skin of Our Teeth**. A peça não tem um enredo linear e progressivo, não tem início nem fim, não apresenta uma trama que se resolva; os espelhos com que ela reflete a natureza humana são **distorcidos**, como os de uma casa de espelhos num parque de diversões. Afinal, o teatro bem poderia ser uma casa de espelhos onde o homem se entretém com sua própria caricatura.

Todavia, a semelhança entre SOT⁴ e o **teatro do absurdo** existe apenas a nível de forma, pois enquanto este considera o despropósito da existência, "the sense of the senselessness of life, the inevitable devaluation of ideals, purity and purpose" (ESSLIN, 1982, p. 24), SOT busca mostrar a razão e o propósito da existência por detrás da incoerência e do caos, a manifestação da grandeza e do valor do homem comum em sua vida cotidiana.

Para tanto, SOT passa em revista a sociedade em geral e o homem em particular. Ela retrata o homem em vários momentos de sua história, caracterizando cada era como uma mistura das outras, ou seja, descaracterizando o tempo cronológico. Ao examinar o homem em sua evolução, SOT mostra que na verdade há muito pouco de extraordinário no percurso da raça humana desde o primeiro homem até hoje - ou melhor, o excepcional e o gran-

dioso: encontram-se no comum, no dia-a-dia, na sobrevivência teimosa do homem a diferentes catástrofes.

A peça lembra o teatro de revista em sua utilização de pequenos sketches⁵ de sátira social e política, ou o teatro de variedades, que caracterizou a revista como colcha de retalhos cosidos pela crítica social. SOT tem ainda ecos de revista como publicação periódica de variedades, abordando várias facetas da sociedade em cenas diferentes, como se cada cena fosse um artigo do mesmo periódico.

De fato, tais acepções da palavra revista, que escolhemos como título desta tese, encontram-se na definição do termo pelo Dicionário Aurélio, interessando-nos mais especificamente, porém, aquela derivada do inglês review, que AURÉLIO define como "publicação periódica em que se divulgam artigos originais, reportagens, etc., sobre vários temas, ou, ainda, em que se divulgam, condensados, trabalhos sobre assuntos variados já aparecidos em livros e noutras publicações". Na verdade, Wilder faz exatamente isto em SOT: ele mostra que, tendo o homem sido basicamente o mesmo desde Adão e Eva (sempre os Antrobuses), o original é relativo e a vida se repete periodicamente; Platão, Aristóteles, a Bíblia e Spinoza já afirmaram, cada um a seu turno e sob seu ponto de vista, o que SOT afirma agora; nada é realmente novo.

A peça portanto retrata a humanidade em sua lenta caminhada, parodiando a evolução da sociedade e mostrando o cidadão do século XX como muito semelhante, até quase indistinguível do homem pré-histórico.

Embora expondo a morosidade da evolução do homem, SOT desenvolve-se em ritmo acelerado e variado. Como no teatro de

revista, em SOT reproduzem-se quadros e sketches marcadamente cômicos, ligados e revistados pela crítica social, ou seja, examinados e transformados em revista pelos olhos críticos do autor (e do público).

Assim, considerando-se as conotações da palavra **revista**, **sociedade em revista** parece definir SOT em termos gerais, evocando-lhe as principais características, ou seja, a preocupação com o social e a variedade e a abrangência da peça em termos de forma e conteúdo.

Além disto, a definição de **revista** como publicação periódica vem de encontro a outra característica de SOT relacionada à repetitividade cíclica da vida e da arte: o empréstimo literário.

Na peça Wilder utiliza o recurso da **auto-paródia**, pois ele não apenas recupera temas e técnicas de outros escritores, mas faz uso de cenas e frases inteiras de suas próprias obras. **Grover's Corners**, a famosa **our town**, já aparecera em **Pullman Car Hiawatha** (1931), assim como a idéia das horas da noite como filósofos e dos planetas como cantores⁶, retomadas em SOT. O tratamento do tempo, a ciclicidade da vida e a frase "It'll all be the same in a hundred years" (SOT, p. 102) são também tomados como empréstimo de **The Long Christmas Dinner** (1931)⁷.

Entretanto, a influência literária que Wilder deixou transparecer em SOT causou-lhe problemas quando da estréia da peça. Contemporânea de **Finnegans Wake**, as semelhanças entre as duas obras foram consideradas imitação e Wilder acusado de plágio. A acusação inicial, numa série de artigos da autoria de Joseph CAMPBELL e Henry M. ROBINSON, publicados na **Saturday Review of Literature** sob o título **The Skin of Whose Teeth?**, de-

sencadeou uma polêmica entre os críticos e o público.

O único pronunciamento de WILDER a respeito, citado pela revista **TIME**, foi para sugerir aos que se interessassem pelo assunto a leitura de **Finnegans Wake**: "all he (Wilder) could do was to suggest that those who were interested in the matter 'read **Finnegans Wake** and make up their own minds'" (BURBANK, 1961, p. 102).

O **Pulitzer Prize** do ano, recebido por SOT em 1942, acalmou os ânimos e abafou a polêmica. Indubitavelmente SOT recuperou o romance de James Joyce em vários aspectos, mas acusar Wilder de plágio foi confundir influência com imitação. De acordo com BURBANK, a grande maioria dos críticos logo acabou reconhecendo a semelhança como influência literária:

Wilder has since acknowledged his debt to Joyce; and, except for Robinson, who renewed his charges and added others in an article in **ESQUIRE** in March, 1957, the borrowing seems to have become accepted by critics as a legitimate use of one author's material by another for his own distinctive literary purposes. (BURBANK, 1961, p. 102)

O próprio WILDER referiu-se mais tarde, em 1957, à influência literária em geral e à acusação em particular, em seu modo simples e direto, ressaltando e reconhecendo a influência de Joyce em SOT, numa época em que citar e assumir empréstimos literários não era prática comum, e ao contrário do que acontece hoje em dia, desmerecia o autor e sua obra: "The play is deeply indebted to James Joyce's **FINNEGANS WAKE**. I should be very happy if, in the future, some author should feel similarly indebted to any work of mine. Literature has always more resembled a torch race than a furious dispute among heirs" (WILDER, 1985, p. 14).

Na verdade, tantos empréstimos, de outros escritores e dele próprio, acabam corroborando a estrutura temática de SOT em sua ciclicidade, em sua afirmação de que a vida se repete periodicamente; assim também temas, técnicas e idéias vão sendo transmitidas de uns a outros, passando de peça em peça, de cena em cena, de mão em mão como a tocha a que Wilder se refere.

Mas Wilder estava, quando da estréia de SOT, em plena fama, estabelecida inicialmente como romancista pela autoria do romance **The Bridge of San Luis Rey** (1927), obra que teve enorme sucesso e lançou-o no mundo literário, conferindo-lhe o seu primeiro **Pulitzer Prize**.

Apenas mais tarde, com a decepção devida ao fracasso de seus dois romances seguintes, **The Woman of Andros** (1930) e **Heaven's My Destination** (1935), Wilder decidiu dedicar-se ao teatro. Embora já tivesse editado duas coletâneas de peças curtas (uma com sketches de três minutos de duração - **The Angel that Troubled the Waters and Other Plays** (1928); e a outra composta de peças em um ato - **The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act** (1931), seu primeiro e maior sucesso no teatro aconteceu apenas em 1938, com **Our Town**.

Esta peça restabeleceu a fama de Wilder, que passou então a ser mais conhecido como dramaturgo do que romancista; conseqüentemente, seus romances fracassados junto ao público caíram em esquecimento⁸. O segundo **Pulitzer Prize** conferido a Wilder veio no mesmo ano, desta vez por **Our Town**⁹.

Seus trabalhos nos anos seguintes corresponderam às expectativas do público: o mesmo ano, 1938, viu a montagem de **The Merchant of Yonkers** na Broadway, e em 1942, após mais viagens à América do Sul e à Inglaterra, aconteceu a estréia de SOT,

pouco após Wilder ter-se alistado como capitão na **Army Air Corps Intelligence**. Ele deixara a obra nas mãos de sua irmã, pedindo-lhe que defendesse seus interesses¹⁰. SOT teve grande sucesso, apesar - ou talvez com a ajuda - das acusações de plágio.

Em 1945 Wilder abandonou a vida militar para viajar novamente pela Europa e pela América, acompanhando montagens de **Our Town** e SOT. Durante os anos seguintes ele viajou muito, escreveu ensaios, deu palestras, recebeu vários títulos honoríficos e dedicou-se a atividades exclusivamente acadêmicas, sem publicar ou montar nenhuma obra literária após o romance **Idea of March** (1947).

Ele desfrutou assim de sua fama até 1954, quando revisou e re-intitulou **The Merchant of Yonkers** como **The Matchmaker**. A re-montagem, um sucesso estrondoso, teve o trabalho de direção amplamente elogiado¹¹. O mesmo diretor, Guthrie, e Wilder fizeram parceria em **A Life in the Sun**, uma adaptação de **Alceste** de Eurípedes, que não teve sucesso nos Estados Unidos, mas cuja tradução para o alemão foi bem recebida em Zurique, motivando uma versão em ópera em Frankfurt no ano de 1962.

Um ano antes, em 1961, Wilder anunciara sua intenção de escrever dois ciclos de sete peças em um ato. O primeiro ciclo abrangeria sete estágios da vida do homem; o segundo, os sete pecados capitais. As três primeiras peças do primeiro ciclo foram encenadas em conjunto como **Plays for Bleecker Street** (rua onde se localizava o teatro onde as peças foram montadas), intituladas individualmente como **Infancy**, **Childhood** e **Someone from Assisi**.

No mesmo ano Wilder retirou-se, em busca de tranquilida-

de, a um local desconhecido, do qual emergiu apenas em 1963, para um tour dos teatros nova-iorquinos com sua irmã. O ano seguinte levou-o à Nápoles e de volta aos Estados Unidos, sempre procurando o anonimato e a paz necessários para concluir sua obra. Wilder faleceu em dezembro de 1975 em consequência de um ataque cardíaco, sem completar nenhum dos ciclos de peças que se havia proposto a escrever.

Percebe-se na obra de Thornton Wilder uma evolução ou amadurecimento estilístico bastante claro. **Our Town** e **The Merchant of Yonkers**, encenadas pouco antes de SOT, já mostravam que Wilder havia alcançado e maturado um estilo próprio, livre de sua paixão inicial por frases bombásticas e vazias¹².

Our Town mostra o cotidiano, quase sempre despercebido no dia-a-dia, sob uma aura de ternura e simplicidade. Grover's Corners, **our town**, é qualquer cidade pequena; as personagens são características e o enredo perfeitamente previsível. Nada heróico ou muito surpreendente acontece; ainda assim, ou talvez exatamente por isto, a peça é encenada com sucesso até hoje, em várias línguas e países, e continua a tocar platéias de culturas diferentes.

The Merchant of Yonkers, adaptação de uma comédia do século XIX¹³, mostra personagens do século passado que por vezes deixam o cenário, entram no século XX, comentam nossos valores e então voltam a sua própria época.

Estas duas peças parecem ter preparado o terreno para SOT, onde o dramaturgo experimenta de modo bem mais drástico com o tempo e a estrutura da peça - a universalidade das personagens, assim como a metateatralidade continuam, mas ganham maior destaque e apresentam-se bem mais complexas.

Os recursos metateatrais em SOT, ao contrário do que postulava BRECHT¹⁴, acabam auxiliando o público a identificar-se com os atores, personagens e eventos; os atores muitas vezes conversam com o público sobre a peça e sobre si mesmos, mostrando que são pessoas comuns, nem melhores, nem piores do que a maioria de nós. As próprias personagens são bastante familiares: a família Antrobus é apresentada e caracterizada, já no início do primeiro ato, como tipicamente americana, de classe média, como aliás é o público-modelo¹⁵ que Wilder parece pressupor.

Os Antrobuses¹⁶ passam por catástrofes que marcaram diferentes eras na história da humanidade. Além disto eles têm características que os aproximam muito da primeira família mencionada na Bíblia, e assim assumem uma dimensão universal e atemporal - adquirem todos o caráter de símbolo, de representação; passam a ser não apenas uma família tipicamente americana, mas também tipicamente humana. Independentemente do milieu, da raça ou da cultura, eles são a humanidade da qual todos fazemos parte: Mr. e Mrs. Antrobus, Adão e Eva, pai e mãe, homem e mulher; Sabina, às vezes chamada de Lilith, a amante, empregada, babá; Gladys é a menina criada para o casamento; Henry, conhecido como Caim antes de assassinar o irmão num momento de descontrole, cultua a força física e não tem a mínima noção do alfabeto; as outras personagens vão de Moisés à uma sortista, de políticos a dinossauros, povoando a peça de referência a mundos cronologicamente distantes, mas que se aproximam em suas características socio-comportamentais. Ocorre assim uma anulação do tempo usual, estabelecendo-se uma dimensão temporal peculiar à visão de mundo refletida na peça.

Embora a ação se desenrole num tempo anacrônico particular e a peça esteja repleta de alusões a épocas históricas distintas, a acontecimentos bíblicos e mitológicos nem sempre amplamente conhecidos, SOT desenvolve-se num clima de leveza e aparente inconseqüência. À primeira vista - ou leitura - a peça não parece ter implicações mais profundas; o próprio tom cômico em que a ação acontece poderia, se dissociado de outros elementos e técnicas utilizados por Wilder, contribuir para uma ilusória superficialidade com que os temas pareceriam ser tratados. O estilo de Thornton Wilder fez mesmo com que críticos e público menos avisados condenassem precipitadamente SOT como peça alienante.

SOT estreou em época de guerras e injustiças sociais, às vésperas da entrada dos E.U.A. na Segunda Guerra Mundial. Aos olhos e mentes destreinados e menos perspicazes de alguns críticos, a peça pregava o conformismo social, a aceitação de convenções impostas pela cultura, a fé passiva que transfere a Deus as responsabilidades por nossos atos.

Dentre os críticos que consideravam Wilder um escritor alienado e medíocre encontram-se Francis FERGUSSON e Mike GOLD. O primeiro acreditava que Wilder, ao tentar-se fazer entender pelo espectador comum, ao tentar ser suficientemente claro mesmo para mentes não intelectualizadas, **comprometia** sua arte. Fergusson esqueceu-se porém de considerar que tal transparência só deporia contra o dramaturgo se estivesse completamente isolada na estrutura da peça, dissociada das outras características da obra - integrada como está em SOT, ela tem efeito contrário ao postulado por Fergusson, comprometendo a obra sim, mas com o público em sua busca de significados. Conforme afir-

ma Rex BURBANK, a "filosofia de Wilder" busca sempre atingir a coletividade:

His (Wilder's) philosophy does not, in effect, exclude the minds his art tries to teach. The question of whether or not Wilder's appeal to the group mind represents a lowering of standards in drama depends ultimately upon whether or not the material that makes such an appeal is successfully integrated in a vision that does not oversimplify or falsify the life it represents. (BURBANK, 1961, p. 86)

As duas peças mais conhecidas de Thornton Wilder, **Our Town** e **SOT**, realmente buscam o entendimento da maioria do público - **SOT** parece mesmo re-explicar-se com frequência, mas o processo de olhar sobre si mesma sub-repticiamente está longe de afetar a estrutura da peça; ao contrário, incorporado a ela, o voltar-se sobre si mesma confere a **SOT** aproximação e identidade a nível de público e mesmo internamente entre os três atos, o que propicia uma unidade bastante forte entre todos os elementos da peça, inclusive o público.

Mike GOLD, em 1930, afirmou que Thornton Wilder era o "poeta de uma pequena classe sofisticada", acusando-o de arcaico e porta-voz da burguesia estabelecida. Para ele Wilder seria

The poet of a small sophisticated class ... our genteel bourgeoisie ... Wilder is the perfect flower of the new prosperity ... he has ... the air of good breeding, the decorum, priestliness, glossy high finish as against intrinsic qualities, conspicuous mutuality, caste feeling, love of the archaic ... This Emily Post of culture will never remind (the parvenue class) of Pittsburg or the bredlines. He is always in perfect taste. (BIGSBY, 1983, p. 256)

A tal comentário BIGSBY responde, comparando os dois es-

critores, com apenas uma frase:

For a writer who could speak of nothing but Pittsburg (or its counterpart) or the bredline, whose own works eschewed style in the belief that roughness was a guarantee of authenticity and who made utility a prime requirement of art, the choice of target was understandable. (BIGSBY, 1983, p. 256)

Somente, porém, uma leitura superficial, que considere aspectos isolados e não se aprofunde na inter-relação forma e conteúdo, tão crucial para o entendimento de SOT, chegará a semelhantes conclusões interpretativas.

A semelhança ou mesmo a identidade entre passado, presente e futuro, entre real e teatral, leva os eventos no palco a atingirem os espectadores de modo mais direto e efetivo; a identificação, que os recursos metateatrais ajudam a estabelecer, facilita a crítica social: quem vemos no palco não são nossos vizinhos¹⁶, somos nós mesmos, e o que é pior, como sempre fomos e parece não deixaremos de ser por muito tempo. A humanidade é portanto vista não em um momento específico de sua evolução, mas sim retratada em diferentes momentos evolutivos - a crítica social, conseqüentemente, segue esta abordagem diacrônica. Cada ato mostra o homem em determinado estágio ou era histórica, embora o tempo histórico da peça seja relativo e específico, diferente do tempo histórico usual; Adão e Eva são mostrados como sendo nós e nossos descendentes, fazendo com que o tempo deixe de ser absoluto e as sociedades características de diferentes épocas acabem sendo vistas como uma só: a da raça humana.

Partindo de uma relação basilar entre técnica metateatral e conteúdo de crítica social, como utilizados em SOT, pre-

tendemos, de modo geral, demonstrar a relevância de uma atenção acadêmica maior à SOT e mesmo ao trabalho de Wilder como um todo. Mais especificamente, gostaríamos de ressaltar em SOT sua unidade temático-formal, obtida principalmente através da aproximação entre o teatro e a vida e da utilização peculiar de recursos metateatrais e elementos de crítica social, características que fazem de Wilder um escritor adiante de seu tempo, de vez que o tratamento conferido aos temas e aos recursos utilizados pelo dramaturgo em SOT só agora tornaram-se alvo da atenção de críticos e artistas.

Para tanto, dedicaremos o segundo capítulo desta dissertação à determinação do gênero de SOT, onde serão discutidos alguns aspectos cômicos da peça, ao lado da linha trágica de interpretação a que ela dá lugar. O terceiro capítulo tratará de concepções teóricas sobre a participação do público no teatro, servindo como ponte para os capítulos seguintes. No capítulo quatro observaremos a estrutura temporal de SOT e seu alcance social, abordando também as dimensões mitológicas e holistas da peça. O último capítulo versará sobre as particularidades que o metateatro assume em SOT, destacando-se sua relevância para facilitar a identificação do público com a peça. O último capítulo retomará, conclusivamente, pontos abordados durante o desenvolvimento dos diferentes tópicos em cada capítulo, demonstrando a unidade temático-formal de SOT através de uma revisão de como a estrutura da peça corrobora seu conteúdo, e de como cada aspecto desenvolvido espelha os outros, num exemplo holista de plena integração entre as partes.

NOTAS

¹Após extensa pesquisa em publicações de referências de obras (como o **Dissertation Abstracts International** e a **Modern Language Association**, localizamos apenas vinte títulos, dos quais somente um pode ser localizado no país).

²Em sentido mais abrangente do que a mera decodificação de símbolos gráficos, **leituras** aqui refere-se a tentativas de interpretação não só do texto escrito, como também do espetáculo encenado e do universo evocado tanto pela leitura propriamente dita, quanto pela encenação da peça.

³ESSLIN, 1980.

⁴A peça **The Skin of Our Teeth** será, daqui por diante, mencionada pela abreviatura SOT.

⁵"Cena de caráter cômico, de curta duração, geralmente parte de um ato de variedades ou de revista musical. O NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, registra a palavra em sua forma abreviada, **esquete**". (VASCONCELLOS, 1987, p. 178)

⁶O texto de **Pullman Car Hiawatha** é o seguinte: "The minutes are gossips; the hours are philosophers; [...] The hours are beautiful girls dressed like Elihu Vedder's Pleiades. Each carries a great gold Roman numeral. [...] What are you doing, Ten o'clock? Aristotle? TEN O'CLOCK: No, Plato, Mr Washburn. [...] The planets appear on the balcony. Some of them take their place halfway on the steps. These have no words, but each has a sound. One has a pulsating, zinging sound. Another has a thrum. One whistles ascending and descending scales". (WILDER, 1963, p. 62-63)

⁷Em **The Long Christmas Dinner** as rubricas esclarecem: "Ninety years are to be traversed in this play which represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household. The actors are dressed in inconspicuous clothes and must indicate their gradual increase in years through their acting". (WILDER, 1963, p. 1). E a mesma frase de Sabina em SOT é dita por Ermengarde: "ERMENGARDE: Oh, she says it'll all be the same in a hundred years!" (WILDER, 1963, p. 24)

⁸Ver GASSNER, 1954, p. 17.

⁹Empolgado com a peça, Wilder mesmo representou o papel de **Stage Manager** nas montagens na Broadway, em Dennis e Massachusetts, e atuaria novamente, desta vez como **Antrobus**, em SOT logo após a estréia da peça.

¹⁰Ver GOLDSTEIN, 1967, p. 20.

¹¹Ver GOLDSTEIN, 1967, p. 24.

¹²Ver GOLDSTEIN, 1967, p. 68.

¹³Comédia austríaca de Johan Nestroy, **Eine Jux will er sich machen**.

¹⁴Ver cap. 3 sobre Brecht e a identificação no teatro.

¹⁵Termo cunhado a partir de **leitor-modelo**, de Umberto Eco. No capítulo três discutiremos alguns aspectos das teorias de Brecht e Eco em relação à participação do público, à emoção estética em SOT.

¹⁶BRECHT afirmava que a chave para a boa representação no teatro épico estava no fato do público e os atores verem no palco não a si próprios, mas um seu vizinho: "Ele [o ator chinês] evita, assim, misturar as emoções do personagem com as do espectador. Ninguém é violentado pelo indivíduo que representa; esse indivíduo não se confunde com o espectador, é apenas seu vizinho". (BRECHT, 1967, p. 107)

2 TRAGÉDIA E COMÉDIA: O SÉCULO XX, THE SKIN OF OUR TEETH E A
RESPOSTA DE THORNTON WILDER

O século XX foi marcado por ao menos dois choques intensos e praticamente sucessivos. Além das duas grandes guerras mundiais, que esgaçaram valores morais, éticos e sociais, o mundo foi abalado pela teoria da relatividade (apresentada por Einstein à Academia Prussiana de Ciências em 1915), que minou as bases do pensamento moderno cartesiano: a concepção da natureza como uma máquina perfeita, governada por leis matemáticas exatas, viu-se confrontada pela demonstração lógica e irrefutável de que não existe verdade absoluta em ciência, trazendo de volta a concepção romântica da natureza como um organismo vivo e não como uma máquina perfeita cujas partes podem ser substituídas sem que o todo se altere.

Esta reviravolta no pensamento reducionista (que dominava o mundo até o início do século) levou o homem a questionar e duvidar de valores que se tentassem impôr como absolutos, trazendo-lhe a consciência de que valores morais e éticos não podem ser cientificamente comprovados. Hoje, a relatividade paira sobre todas as linhas de pensamento. Vivemos em um mundo sem certezas absolutas, sem valores morais universais e eternos, onde nada parece inabalável.

Friedrich DÜRRENMATT, ao examinar a concepção moderna de tragédia, reconhece a impossibilidade do herói trágico nos

dias de hoje, e afirma que

we no longer have tragic heroes, but only vast tragedies staged by world butchers and produced by slaughtering machines. Hitler and Stalin cannot be made into Wallensteins. Their power was so enormous that they themselves were no more than incidental, corporeal, and easily replaceable expressions of their power, and the misfortune associated with the former and to a considerable extent also with the latter is too vast, too complex, too horrible, too mechanical, and usually simply too devoid of all sense. (DÜRRENMATT, 1982, p. 254-255)

Tudo hoje parece grande, forte e poderoso demais, associado a entidades e grupos e não a indivíduos com os quais se possa argumentar. O homem deixou de acreditar na nobreza de espírito dos outros homens, e o herói trágico, puro de coração, não tem mais a autenticidade que adquiria pela receptividade do público na antigüidade clássica.

DÜRRENMATT acredita que tragédia presume "guilt, despair, moderation, lucidity, vision, a sense of responsibility" (DÜRRENMATT, 1982, p.255) que, segundo ele, não existem no mundo atual e nos quais não se acredita mais. Para DÜRRENMATT o papel do homem na sociedade já não é o mesmo de quando a tragédia foi concebida: as responsabilidades do indivíduo são abrandadas pela consciência da coletividade, culpa pressupõe tomada de consciência - tal ação, na antigüidade clássica conferida ao indivíduo trágico, hoje é transferida à sociedade; o homem se exime, ao menos em parte, da responsabilidade direta por seus atos:

Indeed, things happen without anyone in particular being responsible for them. Everything is dragged along and everyone gets caught somewhere in the sweep of events. We are all collectively guilty, collectively

bogged down in the sins of our fathers
and of our forefathers. We are the children
of our forebears. That is our misfortune,
but not our guilt: guilt today can exist only
as a personal achievement, as a religious act.
(DÜRRENMATT, 1982, p. 255)

A tragédia nos moldes gregos - e mesmo shakespearianos, quando o antagonista do herói passa a ser ele mesmo e não mais forças meramente externas como o destino - parece portanto impraticável em um mundo tomado pela relatividade, onde mesmo valores morais como certo e errado tornaram-se bastante complexos, e a decisão entre um ou outro depende do ponto de vista com que se observam os fatos. O herói trágico clássico, num mundo de valores relativos onde seus princípios não são comuns à sociedade como um todo, tornou-se mais patético do que heróico.

Os dramaturgos voltaram então sua atenção à comédia, pois chegaram à conclusão de que a realidade caótica e complexa do nosso tempo só poderia ser refletida com propriedade através do cômico, que implica a mistura dos gêneros clássicos.

BAKHTIN, em seu estudo sobre Rabelais¹, afirma que a concepção corrente de tragédia até o século XVIII mostrou os primeiros sinais de mudança com George LILLO, escritor teatral inglês que defendeu, no prefácio a sua peça *The London Merchant* (1731), a necessidade de que as personagens teatrais fossem da mesma classe social do público que assistia à peça². Embasado na empatia e na catarse aristotélicas, LILLO clamava ao burguês da Revolução Industrial o status de herói trágico, quando até então as personagens principais das tragédias haviam sido geralmente de classe nobre³.

A DIDEROT atribui-se a criação efetiva do drama burguês⁴. No comentário teórico que antecede *The Natural Son* (1757) ,

DIDEROT argumentava que o drama tenderia, no futuro, a retratar o homem comum em sua rotina e seus interesses⁵, com certeza antecipando o assédio maciço da burguesia ao teatro. Embora classificado por DIDEROT como gênero intermediário entre comédia (de onde derivaria a situação social das personagens) e tragédia (que daria ao herói sua motivação)⁶, o drama burguês tende mais para a valorização do trágico como seu elemento principal.

Segundo HOWARTH, o drama burguês deu origem à comédia social do século XIX⁷, que na Inglaterra encontrou seu expoente em Bernard SHAW. Através da comédia, SHAW representava ironicamente os valores sociais da época no intuito de questioná-los, trabalhando idéias e crenças mais do que comportamentos sociais.

Assim, o herói trágico vai-se aproximando gradativamente do homem comum em seus valores, desejos, interesses, e a tragédia torna-se mais próxima da comédia.

De um mundo ideal, farsesco e irreal, a comédia passa para o mundo real, cujas personagens automáticas, incongruentes, desastradas e atrapalhadas são vistas como muito semelhantes àquelas do mundo cômico estético. Comédia e tragédia já não são mais gêneros distintos; o cômico e o trágico parecem inseparáveis, e não se usam mais valorações antitéticas para distinguir um do outro.

Marcadamente em meados do século XX, o homem foi artisticamente representado a partir de três principais maneiras de relacioná-lo com o mundo. A geração perdida, ou *lost generation*, tendo em Hemingway (1898-1961) um de seus expoentes, colocava o homem como um ser perdido num mundo onde valores en-

tram em choque constante e se relativizam com facilidade. Praticamente ao mesmo tempo, o homem era também visto como um ser revoltado contra o sistema, desesperado em sua indignação com o mundo, mas sem forças, certezas ou vontade de modificá-lo - como exemplo basta citar John Osborne (1929-...) e a geração de *Look Back in Anger*. A terceira cosmovisão que determinou um outro posicionamento do ser humano perante seu mundo vem encabeçada por Samuel Beckett (1906 - 1989) e o teatro do absurdo, assim denominado por acreditar no homem como um ser absurdo, sem coerência, sem ordem, sem lógica, cujo mundo é também absurdo e incoerente, o paraíso do nonsense.

Tal homem estava muito distante do bravo e puro herói grego, que passou a assumir dimensões patéticas assim como o homem representado por ele. O mundo e a arte passaram a recorrer então à comédia e ao humor, pois segundo DÜRRENMATT, "the tragic is still possible even if pure tragedy is not. We can achieve the tragic out of comedy, we can bring it forth as a frightening moment, as an abyss that opens suddenly" (DÜRRENMATT, 1982, p.255).

Mas, alerta DÜRRENMATT, embora pareça decorrência lógica de tal raciocínio que a comédia seja vista como a expressão do desespero diante de um mundo sem sentido, o homem pode responder a este mundo de outra maneira que não com sua aflição:

Of course, whoever perceives the senselessness, the hopelessness of this world might well despair, but this despair is not a result of this world, but rather an answer given by an individual to this world. Another answer would be not to despair; it might be an individual's decision to endure this world in which we frequently live like Gulliver among the giants. (DÜRRENMATT, 1982, p. 255)

É exatamente esta resposta alternativa que Thornton Wilder parece ter escolhido para suas peças. Diante de uma humanidade desesperada, perdida num mundo cada vez mais sem sentido, o escritor decidiu buscar valores e procurar respostas nos pequenos momentos, na terna simplicidade dos incidentes mais corriqueiros, sensibilizando para o universal através do individual, "building significance from an aggregation of insignificant incidents" (BIGSBY, 1983, p.263).

E o próprio WILDER explica sua concepção de um eterno presente, em que tudo se repete sem um momento jamais ser idêntico ao outro, onde mesmo o momento mais insignificante é único, nunca mais será recuperado ou revivido:

Every person who has ever lived has lived an unbroken succession of unique occasions. Yet the more one is aware of this individuality in experience (innumerable! innumerable!) the more one becomes attentive to what these disparate moments have in common, to repetitive patterns. (WILDER, 1985, p.X-XI)

Assim sendo, suas obras constantemente reiteram a crença de que a infelicidade do homem reside em sua incapacidade de apreciar as experiências do dia-a-dia, ou nas palavras de GOLDSTEIN: "the cause of man's unhappiness is not his failure to achieve or sustain greatness, but his failure to delight in the beauty of ordinary existence" (GOLDSTEIN, 1967, p. 73). Por isto o drama de Wilder tematiza o lugar comum, o clichê, o geral, o social ao invés do individual, do particular ou do extraordinário.

Conseqüentemente, suas personagens não lutam contra seus destinos, mas aceitam-nos, porque os compreendem em sua transcendência. Não são submissas, resignadas ou conformadas, nem

por passividade, nem por ignorância. Adaptadas aos papéis que assumem, não são rebeldes sem causa, nem lutam contra moinhos de vento. Pelo contrário, elas enfrentam a vida e encontram respostas na luta contínua pela sobrevivência e na busca diária pela felicidade, busca que não envolve atos de nobreza trágica, mas exige perseverança e coragem.

A simplicidade das personagens de Wilder levou críticos de renome como C.W.E.BIGSBY a classificá-las pejorativamente de personagens clichês, tipos mais do que arquétipos.⁸ Na verdade Wilder vai além do estereótipo, criando personagens que não se limitam a reproduzir tipos humanos, mas que englobam o homem em suas múltiplas facetas. Além do mais, o arquétipo não deixa de ser clichê, de vez que qualquer abstração ou generalização deve, forçosamente, partir de comportamentos ou imagens repetidas com frequência, cristalizadas por sua reocorrência - portanto, serem clichês não desmereceria as personagens de Wilder, mesmo porque, de acordo com GOLDSTEIN, "clichês they may be, but because issue from closely observed activity, they function well in each play as expressions of truths about human nature" (GOLDSTEIN, 1967, p. 69). E tal familiaridade com personagens e situações acarreta forte resposta do público.

BIGSBY prossegue ressaltando que, embora as personagens de Wilder possuam algo que as leva além da existência individual, elas nunca testam os limites de sua existência, nunca desafiam seus destinos:

Wilder's characters are never seen experiencing these limits [of life] nor are they aware of the paradoxes which stem from testing the extent of their freedom or challenging the terms of their fate. (BIGSBY, 1983, p. 268-269)

De fato, são personagens perfeitamente adaptadas à vida, que não testam seus limites porque não sentem necessidade de desafiar seus destinos. Obviamente não são trágicas nesta acepção; a obra de Wilder não é trágica se considerarmos que

Where the tragic spirit regrets the victory of the timeless and the universal over the individual, Wilder celebrates it, finding in this the justification for that individual, the key to its significance. (BIGSBY, 1983, p. 268-269)

Mais do que o choro e o inconformismo trágicos, ela suscita o riso e uma sensação de ajustamento, o sense of belonging que a expressão inglesa evoca com muita precisão.

Contudo, este riso pode tornar-se tão sério - ou até mesmo grave - quanto a circunsepeção. Em arte, principalmente através da identificação do público com o universo cômico, o humor assume características que lhe permitem levar o homem a imersões profundas em si mesmo e no mundo onde vive - imersões cujo efeito não precisa ser deprimente ou desestimulante a fim de ser recompensador a nível intelectual e/ou emocional.

FREUD acreditava que o riso era suscitado em nós através do alívio da ansiedade:

What shakes us when we laugh is the nervous energy released when we realise that the misfortune we saw coming does not directly affect us, that we are free from its consequences. (citado por ESSLIN, 1977, p.268)

O riso seria assim uma manifestação de alívio ao percebermos que a ameaça abateu-se sobre um outro e não sobre nós mesmos. Sem qualquer identificação com as personagens e o universo cômico, o riso seria exterior, aparentemente sem maiores relações com o universo interior daquele que ri. Conforme afir-

ma ESSLIN,

If I do not identify with the character who loses his trousers, if the style of production and writing has made it clear to me that I am supposed to regard the character as a stupid ninny to whom I am superior, at whom I am looking from the outside rather than the inside, then I shall laugh out loud when I see him lose his trousers. When I see him embarrassed and humiliated. (ESSLIN, 1977, p. 268)

Existem, todavia, momentos em que o público identifica nas personagens (levado por diferentes recursos utilizados pelo autor, diretor e/ou atores) seus semelhantes, seus iguais, e rir-se delas passa a significar rir de si mesmo. É o que acontece em SOT, onde o público reconhece, na personagem e na situação, características de seu cotidiano. A peça então fica próxima do público, estabelece-se uma identificação⁹ que aprofunda o significado e o efeito do riso diante da peça.

Entretanto, o riso não basta para caracterizar SOT como uma comédia. HOWARTH, em sua introdução a *Comic Drama*, arrisca uma "minimal definition", "a sort of highest common factor" (HOWARTH, 1978, p. 10) da comédia, levantando suas características em oposição à tragédia.

A primeira seria a ausência de dimensão metafísica na comédia, onde o destino é substituível pelo acaso e as poucas reflexões filosóficas são de cunho coletivo e não individual:

... and if the comic character is permitted to indulge in philosophical reflections, these are reflections made as it were on the audience's behalf, as comments on what life has in store for us all, and are very different from the tragic hero's apostrophe to a malign fate that has singled him out for destruction. (HOWARTH, 1978, p. 2)

É certo que as reflexões em SOT envolvem o público diretamente: a *Everyfamily*, o eterno presente em que a ação é colocada, assim como o próprio metateatro, contribuem para o caráter geral que ela adquire, fazendo com que os temas abordados sejam dirigidos à sociedade como um todo e a cada indivíduo em seu papel social. As personagens, assim como as situações, embora caricaturadas, são "representative men and women, engaged in ordinary pursuits" (HOWARTH, 1978, p.3) - outra condição da comédia segundo HOWARTH.

Contudo, SOT, ao invés de simplesmente ridicularizar a rotina da vida, acaba também engrandecendo o cotidiano - mesmo fazendo caricatura social e por vezes ridicularizando a sociedade em seus tipos e costumes. Podemos citar como exemplo a caracterização de Antrobus e sua esposa no início do segundo ato, em seus discursos de posse, e a recepção a Antrobus no primeiro ato. Por outro lado, a significação da vida é afirmada principalmente através de Antrobus, que assegura os pequenos momentos da vida diária como capazes de reafirmar o valor do homem, apesar dos pesares.

Existe, sem dúvida, um certo didaticismo em SOT e em várias comédias, assim como o clássico happy end (mais um elemento apontado por HOWARTH como característico da comédia), que permitem ao público a sensação de ajustamento, de compreensão do mundo em sua conjuntura - o que não quer dizer aceitá-lo com passividade ou conformismo. Compreender o mundo em sua imperfeição significa aceitar os defeitos do homem sem deixar de lutar pela evolução, assumir suas limitações sem se deixar abater por elas.

Neste ponto a visão de Thornton Wilder em relação ao ho-

mem no mundo (também facilmente observável em Our Town) parece encontrar a de George MEREDITH em relação à capacidade de percepção do cômico no indivíduo:

You may estimate your capacity for comic perception by being able to detect the ridicule of them you love without loving them less; and more by being able to see yourself somewhat ridiculous in dear eyes, and accepting the correction their image of you proposes. (MEREDITH, 1983, p. 42)

Na verdade, assumindo uma linha interpretativa otimista, é esta a conclusão e a sensação finais produzidas por SOT: o homem não é menos admirável por ser cômico; a evolução efetivamente só acontecerá quando cada um, sem se sentir inferior ou injustiçado, perceber suas falhas e se auto-corrigir. Assim, o conteúdo e a forma se aproximam mais uma vez: através da forma cômica o conteúdo é reiterado, e a técnica ajusta-se ao material.

Otimismo e didaticismo porém não implicam em ausência de dimensão metafísica; podem, outrossim, representar intensificação da dimensão metafísica, de vez que as reflexões metafísicas em SOT, dirigidas ao ser humano em geral, ampliam-se de forma a atingir a humanidade de todos os tempos, transcendem este mundo e, através de valores individuais e coletivos, voltam a ele, deixando entrever uma estrutura regida por normas que a ciência desconhece, mas a intuição e a percepção estética conseguem vislumbrar.

A comédia caracteriza-se ainda, de acordo com HOWARTH, pelo não-envolvimento emocional, pela tentativa de manter uma abordagem objetiva e intelectualizada; através da distorção caricatural a natureza seria estilizada, o que refrearia os im-

pulsos de identificação ou envolvimento emocional:

Let us agree that comedy holds a mirror up to nature: not, however, a plain reflecting mirror which shows life exactly as it is, but something not unlike the distorting mirror of the fairground which turns us all into stylized thin men, giants or dwarfs. Comedy must always reflect a certain social reality, but only those plays are in the mainstream of the true comic tradition which do this with enough stylization to prevent emotional involvement, and to facilitate that more objective intellectual approach which is another important characteristic of comedy. (HOWARTH, 1978, p. 5-6)

Pode-se concluir daí que SOT não está na "mainstream of the true comic tradition", pois embora o universo material seja estilizado e as personagens estejam em certo sentido caricaturadas, o envolvimento emocional não só acontece na peça, como faz parte dela. Identificar situações e personagens do mundo real, por baixo da estilização caricatural do mundo ficcional, parece-nos decorrência natural do processo de qualquer criação literária (do qual participam leitor e escritor), da tentativa quase que instintiva de interpretação através de relações com o conhecimento já adquirido - vicariously ou não¹⁰.

Trazendo até nós mesmos o alcance das reflexões que a peça suscita, estabelece-se uma identificação com o mundo ficcional, e neste sentido não há como negar um envolvimento emocional com ele. É preciso lembrar ainda que emoção não significa embotamento da razão e não reduz a capacidade de abstração - ao contrário, pode representar um alargamento da percepção e uma maior sensibilidade intuitiva. Basta que nos lembremos do pensamento oriental holista, que valoriza a intuição como forma de conhecimento, e comparêmo-lo com o cartesianismo, que está finalmente sendo questionado por filósofos da atuali-

dade¹¹.

Assim, como o próprio HOWARTH afirma em seguida, a identificação de pontos em comum entre a ficção cômica e a vida manifesta-se através do riso, e emociona pelo reconhecimento de que a insensatez existe em todo o lugar, no teatro e na vida, nos outros e em nós mesmos:

When we laugh at the comic portrayal of pedantry, pretentiousness or vanity in the theatre we are moved less by the moral censure of such traits as we apply them in our minds to our own doctors, our own teachers or our own nextdoor neighbours than by a much more gratuitous intellectual appreciation of the absurdity of all folly, as it exists in ourselves as well as in others. (HOWARTH, 1978, p. 11)

No entanto, o traço principal que, conforme HOWARTH, une todas as comédias desde a antigüidade até a modernidade é a presença do espírito cômico, cujo objetivo é despertar o riso:

And the characteristic attribute which defines the mainstream of comedy, as it has developed from antiquity down to the modern era, is without a doubt what Meredith calls the comic spirit: the desire to present experience not plain and unadorned but in a stylized, imaginative or caricatural manner in order to arouse laughter. (HOWARTH, 1978, p. 14-15)

Sem entrar no infindável campo teórico da natureza do riso, deve-se notar que nada se apresenta claro nesta área que envolve físiologia e psicologia, a relação entre o riso e a comédia parece remeter à maneira como o público é levado a perceber as personagens e as situações ficcionais. O riso será mais punitivo, ou seja, encerrará maior julgamento moral quanto mais inferiores forem consideradas as personagens. Ele será então "a subjective phenomenon expressing moral judgement, rather than

(as) the spontaneous expression of an intellectual perception" (HOWARTH, 1978, p. 150) como tende a ser visto o riso no século XX.

No momento, portanto, em que percebemos as personagens iguais a nós, ou melhor, como nós mesmos, o riso acaba assumindo um caráter neutro, ambíguo: nem totalmente objetivado, distanciando de quem ri, nem extremamente punitivo, agredindo e destruindo seu objeto de riso - quem ri identifica-se com o objeto de seu riso; o escárnio passa a ser simpatia, e a sátira, humor:

If you detect the ridicule, and your kindness is chilled by it, you are slipping into the grasp of Satire. [...] If you laugh all around him, tumble him, roll him about, deal him a smack, and drop a tear on him, own him, own his likeness to you, and yours to your neighbour, spare him as little as you shun, pity him as much as you spose, it is a spirit of Humor that is moving you. (MEREDITH, 1983, p. 42)

O fato, portanto, das situações e personagens de SOT remeterem claramente a situações análogas no mundo real, confere aos acontecimentos uma carga emocional que carrega o aspecto cômico de densidade.

BERGSON, em seu ensaio *O Riso* (1987), discute o papel social do cômico, apontando o riso como uma espécie de instrumento de tortura social, de finalidade punitiva e conseqüentemente exigindo insensibilidade no mínimo momentânea em relação aquilo de que se ri. Quer dizer, para que o riso acontecesse em sua plenitude, quem ri precisaria desligar-se emocionalmente e sentir-se superior ao alvo de seu riso; o riso seria então "feito para humilhar, e deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingava-se através do riso das liberdades que se tomaram contra ela" (BERGSON, 1987, p. 99-100). Por

consequente, o efeito deste riso seria afirmar aquele que ri e condenar aquilo de que se ri. Assim, o riso de BERGSON não é justo ou bom, mas é prova de que mesmo os melhores dentre os homens têm em si um "pequeno saldo de maldade, ou pelo menos de malícia" (BERGSON, 1987, p. 100). Ele conclui explicando que

o movimento de descontração ou de expansão não passa de prenúncio do riso, e que quem ri entra de pronto em si, afirma-se mais ou menos orgulhosamente a si mesmo, e tenderia a considerar a pessoa de outrem como um fantoche do qual segura os cordões. Nessa presunção logo deslindaríamos um pouco de egoísmo, algo de menos espontâneo e mais amargo, certo pessimismo nascente que se afirma cada vez mais à medida que o risonho reflita mais sobre o seu riso. (BERGSON, 1978, p. 100-101)

Creemos porém que tal amargor, ao menos quando se fala em SOT, reside primordialmente no fato de que, conforme se reflete sobre a peça em seu caráter cômico e metateatral, mais certeza se tem de termos estado, no fundo, rindo de nós mesmos: identificamos no mundo cômico da peça nosso próprio mundo, reconhecendo a comicidade do cotidiano em sua proximidade com o mundo artístico: rimo-nos de nós mesmos, percebendo na incongruência da peça a incongruência da vida, do progresso e da postura social de cada um individualmente, o que dá a este riso um sabor triste, conferindo à peça uma sensação final de quem viu a si mesmo e riu de si mesmo. A punição social a que se refere BERGSON acabaria assim, ciclicamente como tudo o mais em SOT, voltando-se sobre o indivíduo que pune, com a consciência de que ele ria de si mesmo.

Tal punição se dá, contudo, de maneira bem diversa daquela a que BERGSON se refere. Rir de si mesmo em SOT não significa ridicularizar-se ou martirizar-se. Na peça, o riso adqui-

re a leveza do estilo e o caráter afirmativo da ideologia de Thornton Wilder, levando sim à reflexão, a considerações críticas sobre o futuro, o presente e o passado, mas de forma suave, alegre, e confiante, ilustrando "the ability of all great comedy not only to entertain us but also to send us home at the end of the play in reflective mood" (GOLDSTEIN, 1967, p.69).

SOT pode ser vista como uma sucessão de desastres que arrasam o mundo cada vez que se abatem sobre ele; entretanto, a humanidade sobrevive, todavia imperfeita, cometendo sempre os mesmos erros - nesta linha, a afirmação de Antrobus "We've learned. We're learning" (SOT, p. 176) parece irônica, assim como ele parece digno de piedade ao afirmar e retomar sua luta pela perpetuação de uma espécie que não tira proveito das tantas "chances to rebuild new worlds" (SOT, p. 176). Por conseguinte a reconstrução a que Antrobus se refere, em essência não passa de uma retomada da vida como era antes - como havia sido e sempre será, sem progresso e sem evolução no íntimo de cada indivíduo.

Em Dark Comedy, STYAN menciona a dificuldade em avaliar nossa impressão do todo de uma peça, quando apesar da existência de muitos momentos cômicos, "largely sweet and farcical the whole when swallowed can leave a bitter taste in the mouth" (STYAN, 1968, p. 39). Este gosto amargo pode ser o gosto final na boca de muitos leitores ou espectadores de SOT. Embora a cena final da peça seja conduzida de modo a evitar tal sensação¹², nada realmente impede que ela seja considerada irônica e a humanidade patética em sua perseverança sempre renovada, apesar das inevitáveis catástrofes.

É uma leitura possível. É inclusive uma linha de in-

interpretação reconhecida por Rex BURBANK em seu livro dedicado a Thornton Wilder, onde ele ressalta porém o fato de que, embora as catástrofes que se abatem sobre o mundo sejam quase inevitáveis, o homem como representado em SOT ainda tem seus "spiritual achievements" e a fé em Deus para guiá-lo:

The theme of the play is really less optimistic than the comedy and theatricalism lead one to believe; for the play says at one level that there is little we have ever been able to do about periodic catastrophes except to cling to our best spiritual achievements and faith in God. (BURBANK, 1961, p. 111)

Embora, portanto, possa haver um filete pessimista em SOT, ele está cercado por compensações, como se afirmando que às tempestades seguem-se calmarias; este movimento alternado faz com que a humanidade se mova (mesmo que a despeito dela mesma e muito lentamente) em direção à evolução. Assim, as palavras de Antrobus "We've learned. We're learning" (SOT, p.176) podem não ser irônicas, numa tentativa de se auto-convencer, mas sim a mera constatação de uma verdade imperceptível.

Contudo, um final feliz e momentos engraçados não bastam para caracterizar uma comédia. Na verdade, o termo comédia é hoje tão (ou mais) controverso quanto tragédia¹³, nenhum dos dois gêneros existindo, na literatura moderna, em seu sentido clássico ou puro: há comédias trágicas, tragédias cômicas, comédias sérias e assim por diante.

IONESCO, como citado por MERCHANT, defende e justifica este hibridismo do drama moderno:

'I have called my comedies antiplays, comical dramas, and my dramas pseudodramas, or tragical farces, for, it seems to me, the

comical is tragic and the tragedy of man derisory. For the modern critical spirit nothing can be taken entirely seriously, nor entirely lightly'. (MERCHANT, 1972, p. 64)

É assim, dentro deste hibridismo e desta citação de citações, num mundo onde nada parece original, que surge SOT com seu universo satírico e paródico, refletindo sobre si mesma e sobre o mundo extra-textual.

Em SOT, Thornton Wilder transcontextualiza o homem, colocando-o em um mundo ficcional estilisticamente muito próximo do real, onde o nonsense - ou ilogicidade - predomina em momentos de muito humor e ironia. Neste mundo o tempo, as situações e as personagens (da série da encenação e do encenado)¹⁴ são anarquicamente caricaturados, promovendo o encontro entre elementos de diferentes épocas num eterno presente, visto com naturalidade na estrutura da peça.

Telegramas são recebidos oralmente e transmitidos através de técnicas telegráficas características de épocas diferentes da história da comunicação, técnicas estas anunciadas em voz alta numa cena repleta de nonsense:

MRS. ANTROBUS: What's this telegram you have for me? TELEGRAPH BOY [*fingertips to his forehead*]: If you just wait a minute: I've got to remember it. [*The ANIMALS have left their corner and are nosing him. Presently they take place on either side of him, leaning against his hips, like heraldic beasts.*] This telegram was flashed from Muray Hill to University Heights! And then by puffs of smoke from University Heights to Staten Island. And then by lantern from Staten Island to Plainfield, New Jersey. What hath God wrought! [*He clears his throat*]. To Mrs. Antrobus, Excelsior, New Jersey: 'My dear wife, will be an hour late. Busy day at the office. Don't worry the children about the cold just keep them warm burn everything except Shakespeare' (SOT, p.107)¹⁵.

O menino do telégrafo comenta o conteúdo da mensagem e canta a parte final do telegrama, a que se juntam os animais, "howling soulfully" - o nonsense transforma-se em farsa, e o comentário final de Mrs. Antrobus fecha a cena com muito humor:

TELEGRAPH BOY: Then listen to this: 'Ten tens make a hundred semi-colon consequences far reaching'. [*Watches for effect*].

.....

TELEGRAPH BOY: Well, Mrs. Antrobus, like the head man at our office said: a few more discoveries like that and we'll be worth freezing.

MRS. ANTROBUS: What does he say next?

TELEGRAPH BOY: I ... I can't do this last part very well. [*He clears his throat and sings*]. 'Happy w'dding ann'vers'ry to you'. [*The ANIMALS begin to howl soulfully; SABINA screams with pleasure.*]

MRS. ANTROBUS: Dolly! Frederick! be quiet.

TELEGRAPH BOY: [*above the din*]: 'Happy w'dding ann'vers'ry, dear Eva; happy w'dding ann'vers'ry to you!'

MRS. ANTROBUS: Is that in the telegram? Are they singing telegrams now? [*He nods*]. The earth's getting so silly no wonder the sun turns cold. (SOT, p.107-108)

O eterno presente caracteriza um mundo onde a ilogicidade da vida converte-se em cenas que destróem a fachada de estabilidade, maturidade e refinamento da sociedade, momentos de pura diversão perante o convite fársico "to smash all decency and discipline, all legitimacy and logic, all authority and artificiality" (GUREWITCH, 1975, p. 135-136). A farsa, assim, mais do que distanciar a ficção da realidade, enfatiza, exagerando, à moda da caricatura, as semelhanças entre o teatro e a vida - como se fosse uma caricatura do mundo real, a farsa amplia certos traços da sociedade e do indivíduo, tornando visível o caos escondido sob a organização social e mesmo emocional a que nos submetemos ao viver em sociedade. Henri BERGSON,

ao analisar o processo caricatural, mostra que qualquer forma possui, em estado potencial, traços de desarmonia:

Por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosa que suponhamos as suas linhas, por mais flexíveis os movimentos, jamais o equilíbrio dela será perfeito. Discerniremos sempre a indicação de um cacoete que se insinua, o esboço de uma possível careta, enfim, certa deformação em que se desenha de preferência a natureza. A arte do caricaturista consiste em captar esse movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele. Ele faz com que seus modelos caretem como se fossem ao extremo de sua careta. Ele adivinha, sob as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. (BERGSON, 1987, p. 22)

Portanto Wilder, que faz crítica social através da farsa e da comédia, aproxima-se muito do caricaturista, percebendo e fazendo perceber "as revoltas profundas" da sociedade debaixo de sua "harmonia superficial", mostrando a sensatez através da insensatez, o *sense behind the nonsense*.

Dentro deste princípio anárquico da farsa, Antrobus mostra-se uma personagem psiquicamente instável, sujeitando a família - e o público - a suas bruscas mudanças de comportamento. Tal característica enquadra-o na definição de GUREWITCH para *farsa psíquica*, cujo protagonista "oscillates unpredictably between reason and irrationality, maturity and infantilism, dignity and dishelvement - often imply by leaping from an emotion to its polar opposite" (GUREWITCH, 1975, p. 149-150). Um bom exemplo da instabilidade fársica de Antrobus é sua primeira entrada em cena, quando a expectativa de todos em relação a seu estado de espírito é grande, e a família, ansiosa, aguarda sua reação ao entrar em casa. Antrobus, após alguns momentos de tensão, saúda então a família "into joyous roar", e segue-se uma súbita

explosão de alegria no estilo das melhores farsas:

[The door is flung open. Silence. MR. ANTROBUS - face of a keystone Comedy Cop-stands there in fur cap and blanket. His arms are full of parcels, including a large stone wheel with a centre in it. One hand carries a railroad man's lantern. Suddenly he bursts into joyous roar.]

MR. ANTROBUS: Well, how's the whole crooked family? *[Relief. Laughter. Tears. Jumping up and down. ANIMALS cavorting. ANTROBUS throws the parcels on the ground. Hurls his cap and blanket after them. Heroic embraces. Mêlée of humans and animals, Sabina included.]*
(SOT, p. 113)

Todas as personagens deste mêlée assumem um veio cômico - Sabina, o casal Antrobus, seus filhos e animais de estimação (um mamute e um dinossauro) adquirem traços fârsicos, suscitando o riso decorrente da rápida mudança de estados de ânimo, e neste caso também do alívio da tensão criada momentos antes. Mesmo que tal tensão não se tivesse estabelecido entre o público (o que é improvável, devido ao comportamento das personagens no palco, e evidenciado pela palavra "Silence" na rubrica) ela existiria entre as personagens, que explodem de alegria, contagiando o público na rápida mudança da angústia para o júbilo.

O grande inventor, chefe da "typical American family on its enterprise" (SOT, p.99), ótimo pai de família, cidadão engajado na luta por uma sociedade melhor e "pillar of the church" (SOT, p. 99) - como Antrobus é definido mesmo antes dele entrar em cena - aparece como um homem escrachado, cuja linguagem e modos não são os que se espera do homem digno, culto e respeitável que nos fora apresentado; suas primeiras palavras, a título de saudação à família, são pouco condizentes com o nobre inventor:

I'll be scalded and tarred if a man can't get a little welcome when he comes home. Well, Maggie, you old gunny-sack, how's the broken-down old weather hen? - Sabina, old fishbait, old skunkpot - And the children - how've the little smellers been? (SOT, p.113)

Mrs. Antrobus, preocupada com a vida de sua família, pressiona o marido para que ele tome uma atitude contra a ameaça glacial iminente. Mas enquanto ela fala em sobrevivência, Antrobus brinca com seus bichinhos de estimação, formando mais um quadro farsesco, onde assuntos de importância fundamental misturam-se ao trivial, que afinal de contas é tão importante quanto a ameaça que se aproxima:

[The CHILDREN go out. ANTROBUS has moved his chair up left. He takes the goldfish bowl on his lap; pulls the canary cage down to the level of his face. Both the ANIMALS put their paws up on the arm of his chair. MRS. ANTROBUS faces him across the room, like a judge]

MRS. ANTROBUS: Well?

ANTROBUS [*shortly*]: It's cold - How things been, eh? Keck, Keck - And you, Maggie?

MRS. ANTROBUS: I know it's cold.

ANTROBUS [*to the canary*]: No spilling of sunflower seed, eh? No singing after lights-out, y'know what I mean?

MRS. ANTROBUS: You can try and prevent us freezing to death, can't you? You can do something? We can start moving. Or we can go on the animals' backs?

ANTROBUS: The best thing about animals is that they don't talk much.

MAMMOTH: It's cold.

ANTROBUS: Eh eh eh! Watch that! By midnight we'd turn to ice. The roads are full of people now who can scarcely lift a foot from the ground. The grass out in front is like iron-which reminds me, I have another needle for you. The people up north - Where are they?

Frozen ... crushed...

MRS. ANTROBUS: Is that what's going to happen to us? - Will - you answer me?

ANTROBUS: I don't know. I don't know anything. Some say that the ice is going slower. Some say that it's stopped. The sun's growing cold.

What can I do about that. Nôthing we can do but burn everything in the house, and the fenceposts and the barn. Keep the fire going. When we have no more fire, we die.
 MRS. ANTROBUS: Well, why didn't you say so in the first place? (SOT, p. 114-115)

Discursos científicos, filosóficos e políticos são parodiados¹⁶ em SOT, e através da transcontextualização irônica de função semântica (contrastante) e pragmática (avaliadora)¹⁷ - a crítica se faz extratextualmente, atingindo a sociedade e satirizando-lhe os costumes e os valores. Exemplo característico desta paródia é o discurso político de Antrobus como presidente da "Ancient and Honorable Order of Mammals - Subdivision Humans" (SOT, p. 127), onde clichês da linguagem política são retomados inclusive na caracterização das personagens:

[The screen becomes a transparency. MR. ANTROBUS stands beside a pedestal; MRS. ANTROBUS is seated wearing a corsage of orchids. ANTROBUS wears an untidy Prince Albert; spats; from a rosette in his buttonhole hangs a fine long purple ribbon of honour. He wears a gay lodge hat - something between a fez and a legionnaire's cap.] (SOT, p. 138)

O discurso é emoldurado em sua artificialidade não só pela transcontextualização - mostra de que discursos políticos são praticamente os mesmos, independentes da época ou local - mas também pela presença da esposa, "that gracious and charming mammal, Mrs. Antrobus, wife and mother" (SOT, p. 129), cuja saúde desmente as conquistas do marido e cujo apoio, semelhante ao do antigo ponto¹⁸ a nível metateatral, auxilia Antrobus soprando-lhe aos ouvidos as linhas mal decoradas:

ANTROBUS: Fellow-mammals, fellow-vertebrates, fellow-humans, I thank you. Little did my dear parents think - when they told me to stand on

my own feet - that I'd arrive at this place. My friends, we have come a long way. During this week of happy celebration it is perhaps not fitting that we dwell on some of the difficult times we have been through. The dinosaur is extinct - [Applause]; - the ice has retreated; and the common cold is being pursued by every means within our power.

[MRS. ANTROBUS sneezes, laughs prettily, and murmurs: I beg your pardon'.] In our memorial service yesterday we did honour to all our friends and relatives who are no longer with us, by reason of cold, earthquakes, plagues and ... and ... [Coughs] differences of opinion. As our Bishops so ably said ... uh... so ably said ...

MRS. ANTROBUS [*closed lips*]: Gone but not forgotten.

ANTROBUS: They are gone, but not forgotten. I think I can say, I think I can prophesy with complete uh with complete ...

MRS. ANTROBUS: Confidence

ANTROBUS: Thank you my dear, with complete lack of confidence, that a new day of security is about to dawn. (SOT, p. 128-129)

Como fecho deste momento paródico não poderiam faltar as falsas calúnias de que o político se defende com propriedade, e a ovação final de seus eleitores:

ANTROBUS: Before I close, however, I wish to answer one of those unjust and malicious accusations that were brought against me during this last electoral campaign. Ladies and gentlemen, the charge was made that at various points in my career, I leaned towards joining some of the rival orders - that's a lie. As I told reporters of the Atlantic City Herald, I do not deny that a few months before my birth I hesitated between ...

uh ... between pinfeathers and gill - breathing - and so did many of us here - but for the last million years I have been viviparous, hairy, and diaphragmatic.

[Applause. Cries of 'Good old Antrobus', The Prince chap! 'Georgie', etc.] (SOT, p. 129)

A paródia ao discurso científico acontece mais explicitamente em relação à maneira com que as invenções e descobertas dos Antrobuses são anunciadas. Muitas vezes de modo irônico, a

seriedade do discurso e das personagens contrasta com os acontecimentos anunciados, avaliando pragmaticamente a importância da ciência na vida do homem: a diferente valoração culturalmente atribuída às inovações científicas é amainada; todas acabam sendo vistas, no universo de SOT e quiçá transferidas ao universo real, como igualmente importantes. Assim, a repetição do discurso científico usual acontece parodicamente como "uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica" (HUTCHEON, 1989, p. 17) onde as duas funções da ironia estão presentes¹⁹: a nível pragmático, através da crítica ao mundo que venerou o intelecto esquecendo-se das emoções, e cujo progresso científico não levou à evolução de fato; e a nível semântico, no contraste entre a gravidade das personagens e o assunto anunciado:

MRS. ANTOBUS: [...] Perhaps, as president of the Women's Auxiliary Bed and Board Society - I had some notes here, oh, yes, here they are - I should give a short report from some of our committees that have been meeting in this beautiful city. Perhaps it may interest you to know that it has at last been decided that the tomato is edible. Can you all hear me? The tomato is edible. A delegate from across the sea reports that the thread woven by a silkworm gives a cloth ... I have a sample of it here ... can you see it? smooth, elastic. I should say it's rather attractive - though personally I prefer less shiny surfaces. Should the windows of a sleeping apartment be open or shut? I know all mothers will follow our debates on this matter with close interest. I am sorry to say that the most expert authorities have not yet decided. It does seem to me that the night air would be bound to be unhealthy for our children, but there are many distinguished authorities on both sides. Well, I could go on talking - as Shakespeare says: a woman's work is seldom done; but I think I'd better join my husband in saying thank you, and sit down. Thank you. (SOT, p. 130)

A humanidade, apesar de todo o avanço tecnológico-científico, encontra-se tão primitiva quanto sempre foi. Mesmo as palavras confiantes de Antrobus, "Little did my dear parents think, when they told me to stand on my own two feet - that I'd arrive at this place" (SOT, p. 128), seguida por um inventário das conquistas da humanidade, são irônico-satíricas: logo a seguir vemos que a posição de Presidente ocupada por Antrobus não faz dele um homem diferente daquele cidadão comum que encontramos no primeiro ato e encontraremos no terceiro. O progresso é apenas aparente, superficial, idéia reiterada estruturalmente na peça, onde os atos são muito semelhantes entre si, apresentando cada um praticamente a mesma micro-estrutura mítica²⁰: calma, catástrofe, reconstrução - embora nos dois primeiros atos a reconstrução fique subentendida, e no último não se presenciem a calma ou a catástrofe diretamente.

Em sua paródia ao discurso feminista, Thornton Wilder transcontextualiza clichês do jargão tipicamente feminista, invertendo-lhes o ethos²¹: Mrs. Antrobus, comemorando seus cinco mil anos de casada, descreve a luta feminina pela legalização e oficialização do casamento, recordando os protestos e as passeatas em frente ao senado:

MRS. ANTROBUS: [...] Each wedding anniversary reminds me of the times when there were no weddings. We had to crusade for marriage. Perhaps there are some women within the sound of my voice who remember the crusade and those struggles; we fought for it, didn't we? We chained ourselves to lampposts and we made disturbances in the Senate - anyway, at last we women got the ring. A few men helped us, but I must say most men blocked our way at every step: they said we were unfeminine. (SOT, p. 131)

Como se vê, os chavões feministas aqui defendem o casamento como instituição social, sendo ironicamente utilizados por Mrs. Antrobus (representante perfeita da esposa conformada, mãe e dona de casa ideal, para quem o marido e os filhos estão acima de tudo, inclusive dela própria, exemplo da atitude feminina contra a qual as feministas lutaram) para reforçar a importância do contrato matrimonial e da perpetuação da família a qualquer custo:

MRS. ANTROBUS: [...]I only bring up these unpleasant memories, because I see some signs of backsliding from that great victory. Oh, ... my fellow mammals, keep hold of that. My husband says that the watchword for the year is Enjoy Yourself. I think that's very open to misunderstanding. My watchword for the year is: Save the Family. It's held together for over five thousand years: Save it! Thank you. (SOT, 131)

Como "não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor" (HUTCHEON, 1989, p. 19), mesmo o que parece mera citação no fundo pode acabar estabelecendo "a diferença no coração da semelhança" (HUTCHEON, 1989, p. 19). É assim que as citações filosóficas e bíblicas na cena final de SOT assumem caráter paródico.

Wilder não se apropria das palavras dos filósofos, pois cita-lhes a fonte com clareza durante o ensaio da cena, em pleno palco. Mas obviamente a simples transcontextualização das citações confere-lhes sentido e função próprios à SOT, carregando-os de uma atmosfera mitológica que preferimos explorar com maiores detalhes no capítulo quatro, onde trataremos da abrangência mitológica de SOT mais especificamente.

A paródia ou transcontextualização acontece ainda a nível de estrutura, pois SOT parodia também as próprias convenções

teatrais de que faz uso, "desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo" (HUTCHEON, 1989, p. 62). Enfatizando a duplicidade de cada pessoa no palco (ator e personagem ao mesmo tempo) e do mundo dramático como um todo, simultaneamente real e fictício, Wilder expõe a artificialidade das convenções teatrais (como a da **quarta parede**²²), aproximando-se mais ainda da realidade. As interferências das séries do **encenado** e da **encenação** reiteram a nível estrutural o jogo entre identificação e distanciamento que, segundo HUTCHEON, caracteriza o prazer decorrente da ironia paródica:

O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no "vai-vém" intertextual (BOUNCING) para utilizar o famoso termo de E.M. Forster, entre cumplicidade e distância. (HUTCHEON, 1989, p. 48)

Como técnica de **auto-referencialidade** (HUTCHEON, 1989, p. 109), a paródia poderia ser considerada **metateatro**: tematizar a série da encenação é apropriar-se parodicamente, dentro da **série do encenado**, de outros discursos e convenções, invocando uma consciência não só de outros textos ou discursos, mas principalmente alertando para o aspecto teatral da peça, para a **série do encenado** como ficção, **encenação** - no caso de SOT como ficção caricatural em que a ampliação de traços iminentes à feição social só leva à aproximação entre ficção e realidade.

Por isto **comédia satírico-paródica** parece ser a melhor definição de gênero para SOT. A peça é uma **comédia**: se considerarmos que, enquanto na **tragédia** o destino suplanta o homem, levando-o à morte, na **comédia** (e em SOT) o homem vence o destino, sobrevivendo e completando o ciclo cerimonial mítico: "for

the entire ceremonial cycle is birth: struggle: death: resurrection. The tragic arc is only birth: struggle: death" (SYPHER, 1983, p. 220). **Sátira** implica em crítica extra-textual e ridicularização moralizante, caracterizando a crítica social que Wilder faz, através da ironia paródica e da caricatura, à humanidade em seu processo de evolução histórica. **Paródia** envolve retomada, revisão ou mesmo confronto formal ou estrutural, numa forma de dialogia textual, "cujo âmbito de ETHOS pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial" (HUTCHEON, 1989, p. 54). Em SOT a retomada de discursos e convenções sociais e teatrais dialoga com o conteúdo da peça: a revisão da humanidade em diferentes momentos históricos dá lugar à releitura de textos e convenções do passado, em contraste dialógico com o presente e até mesmo com o futuro - revisitando discursos de épocas passadas e presentes, Wilder transcontextualiza-os em um **qualquer tempo**, contrapondo-os ironicamente entre si.

NOTAS

¹BAKHTIN, 1968

²O texto de LILLO, citado por HAMPDEN, é o seguinte: "If princes were alone liable to misfortune, arising from vice or weakness in themselves or others, there would be good reason for confining the characters of tragedy to those of superior ranks; but, since the contrary is evident, nothing can be more reasonable than to proportion the remedy to the disease" (HAMPDEN, 1954, p. 215).

³Conforme assegura HAUSER, "foi pois, uma mudança realmente decisiva o fato de o século XVIII fazer de cidadãos da classe média os protagonistas de uma ação dramática séria e significativa, apresentando-os como vítimas do destino trágico e representantes de elevadas idéias morais. Nunca, antes disso, tal coisa teria ocorrido a ninguém, mesmo que não corresponda à verdade dos fatos o afirmar-se que pessoas da classe média tivessem sempre sido retratadas no antigo palco, exclusivamente como figurantes cômicos. [...] No drama antigo, porém, não há exemplo de um membro da classe média representar uma personagem com um destino elevado e comovente ou que realize uma ação nobre e exemplar" (HAUSER, 1972, p. 735).

⁴Ver CAMATI, 1983, p. 53-96 e HOWARTH, 1978, p. 110-111.

⁵HOWARTH afirma que "Diderot had argued in the theoretical treatise attached to LE FILS NATUREL (THE NATURAL SON, 1757), that both tragedy and comedy, as they had evolved in France, were outmoded, and that the meaningful drama of the future would belong to an intermediate genre of 'serious' plays capable of portraying in a responsible way the occupations and interests of ordinary people" (HOWARTH, 1978, p. 111).

⁶Ver CAMATI, 1983, p. 66.

⁷Ver HOWARTH, 1978, p. 110-111.

⁸"His characters are offered as types and hence as pathways to archetype, but stereotype does not open access to archetype" (BIGSBY, 1983, p. 265).

⁹Identificação esta em graus e intensidades diferentes de acordo com inúmeros fatores, dentre os quais a experiência de vida e a experiência estética de cada indivíduo.

¹⁰Ver capítulo 3, sobre interpretação e papel do público.

¹¹Para maiores detalhes sobre emoção estética, ver o capítulo 3.

¹²Ver, por exemplo, as citações dos filósofos na penúltima cena, p. 177, que encerram uma visão afirmativa da significação do homem; também a última fala de Sabina contribui para adoçar o gosto final de SOT: "the end of this play isn't written yet. Mr. and Mrs. Antrobus! Their heads are full of plans and they're as confident as the first day they began - "(SOT, p. 178).

¹³Segundo HOWARTH, "scholars still argue over the etymological derivation of the word 'comedy'; there is no general agreement on the boundaries prescribed for this kind of drama, or the aesthetic purpose which animates it; and we possess no challenging formulation of the essence of comedy, such as the POETICS provides for tragedy, with sufficient authority to make it the necessary starting point for any theoretical inquiry" (HOWARTH, p. 1).

¹⁴Ver capítulo 5, sobre a série do encenado e a série da encenação.

¹⁵Todas as citações de *The Skin of Our Teeth* são extraídas da mesma edição (PENGUIN, 1985) e mencionadas no texto por SOT seguido do número das páginas citadas. Os grifos são todos da autora deste trabalho.

¹⁶Para maiores esclarecimentos sobre paródia ver HUTCHEON, 1989.

¹⁷Ver HUTCHEON, 1980.

¹⁸"Aquele que antigamente lia em voz baixa as FALAS que deviam ser repetidas em voz alta pelo ATOR". (VASCONCELLOS, 1987, p. 159)

¹⁹Sobre ironia e suas funções ver HUTCHEON, 1980, onde a autora confere à ironia uma função contrastiva de "opposition between an intended and a stated meaning" a nível semântico, e a nível pragmático uma função avaliativa, de caráter frequentemente pejorativo. (p. 3)

²⁰Sobre mitos e suas várias estruturas, ver CAMPBELL, 1949.

²¹ETHOS, ou "intended effect". (HUTCHEON, 1980, p. 6-7)

²²Quarta parede é um "termo cunhado por André Antoine (1958-1954) para designar a parede imaginária situada na altura do ARCO DO PROSCÊNIO, separando o PALCO DA PLATÉIA. [...] Em consequência, o ator representa ignorando a existência do espectador diante dele" (VASCONCELLOS, 1987, p. 163).

3 O PÚBLICO E THE SKIN OF OUR TEETH: UMBERTO ECO, BRECHT E O SOCIAL NO TEATRO

Em *The Semiotics of Theatre and Drama*, Keir ELAM define drama como "that mode of fiction designed for stage representation and constructed according to particular ('dramatic') conventions" (ELAM, 1980, p. 2). Drama é definido portanto como uma **espécie de ficção** sobre a qual se constrói a representação teatral. Mas não se trata de qualquer ficção, e sim daquela criada com a finalidade de ser levada ao palco, de ser produzida, montada e encenada. Essa ressalva exclui do epíteto de texto dramático passagens poéticas, romances e mesmo peças que, embora possam apresentar situações dramáticas, não visam uma montagem teatral.¹

Já **teatro**, segundo ELAM, refere-se ao "complex of phenomena associated with the performer - audience transaction: that is, with the production and communication of meaning in the performance itself and with the systems underlying it" (ELAM, 1980, p. 23 - sem grifos no original). Três elementos fundamentais do teatro são aí mencionados: **performer, audience e meaning**.

Por **performer** não se entende apenas ator, mas a palavra inglesa designa qualquer executor, qualquer elemento utilizado para desempenhar um propósito² - portanto, mesmo os adereços ou acessórios de palco não deixam de ser **performers** quando adqui-

rem o papel de símbolos³. **Teatro** engloba não somente a comunicação ou transmissão de significados, mas também a sua produção no palco e pelo público, que recebe (passivamente) sinais, formas, impressões e lhes confere (ativamente) significados ou meanings.

Umberto ECO explorou a fundo o relacionamento cooperativo entre texto e leitor, e qualquer comentário que agora se faça nesta área exige referência a ele. Em **Lector In Fabula**, no capítulo intitulado O Leitor-Modelo, ele enfatiza a **preguiça** do texto, que necessita da colaboração do leitor para preencher as **lacunas** propositalmente deixadas em branco pelo autor, demonstrando assim como escritor, leitor e texto dialogam:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem os emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos, e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico), que vive da valorização de sentido, que o destinatário ali introduziu [...] Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer alguém que o ajude a funcionar [...] ... um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. (ECO, 1979, p. 37)

Por conseguinte, ECO afirma que um texto só se realiza quando encontra seu destinatário, ou seja, alguém que o **finalize**, alguém que complete sua significação - ou confira-lhe alguns de seus possíveis significados. A gênese do texto literário é assim partilhada pelo autor e pelo leitor.

Embora cronologicamente o autor pareça ter finalizado o

texto muito antes que o leitor possa ter acesso a ele, na realidade este texto só existirá de fato quando o leitor conferir-lhe significações. Por meio deste raciocínio Umberto ECO quer demonstrar como o autor pressupõe um **leitor-modelo** (não necessariamente concreto, mas presente), de modo a orientar a construção do texto, "cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo" (ECO, 1979, p. 37). É como se o autor jogasse consigo mesmo: se o adversário não está fisicamente presente, é preciso imaginá-lo, criá-lo, prever-lhe os movimentos. Assim como o leitor confecciona o texto, este por sua vez também constrói o leitor, encerrando em sua estrutura elementos para formar seu próprio leitor-modelo.

Umberto ECO refere-se explicitamente a textos narrativos. Contudo, é fácil observar como sua teoria se aplica também a textos dramáticos e ao espetáculo teatral. Escritor, atores e diretores pressupõem um determinado público, e calculam suas reações. A concepção do texto dramático e a montagem teatral são direcionadas de modo a frustrar ou confirmar as expectativas do público.

As lacunas a que ECO se refere existem em qualquer texto - narrativo, descritivo, ou poético. Entretanto, o caráter oral conferido ao texto dramático quando encenado implica em uma diferença elementar e muito importante em relação aos textos escritos para serem lidos. Marjorie BOULTON, ao comparar o drama e o romance, afirma que

Another limitation is imposed on the dramatist by the limited intelligence of the average audience. This is not a joke, nor is it cynicism; anyone who has ever tried to explain something to another person knows that the human capacity for absorbing something at first hearing, or absorbing it accurately, is small. (BOULTON, 1983, p. 11)

O dramaturgo, o diretor e os atores, portanto, precisam auxiliar o espectador na busca de sentido, utilizando-se de inúmeras técnicas como repetições, monólogos, diálogos diretos com o público, narradores, letreiros e mesmo lançando mão de recursos não verbais como iluminação, efeitos sonoros, figurinos, adereços, maquilagem.

Assim como o texto narrativo a que Umberto ECO se refere, o texto dramático também só se completa quando encenado e apresentado ao público, seu destinatário final. Existem, entretanto, destinatários intermediários - ou **atravessadores**: enquanto criam seus textos, os dramaturgos muitas vezes têm em mente não só o público; mas determinados atores, diretores e até mesmo cenógrafos, iluminadores ou ainda certos teatros com espaço físico específico. Toda esta **multidão** envolvida na produção de uma peça⁴ já faz com que o teatro seja extrema e basicamente social. O próprio texto dramático, resultado da participação ativa e conjunta do dramaturgo e seu público-modelo⁵, é em si uma criação social, conforme esclarece Martin ESSLIN:

There are always social implications in any dramatic situation and in the resolution of any dramatic conflict simply because all human situations, all human behaviour patterns, have social - and therefore also political - implications. (ESSLIN, 1977, p. 103)

Contudo o teatro não é social apenas enquanto arte **grupai** ou **coletiva**; é social também no sentido mais amplo, não limitado ao momento presente ou à realidade contemporânea emergente no mundo exterior, mas ampliando-se ao universo teatral, abrangendo desde as cosmovisões potencialmente existentes em qualquer discurso, até as relações semânticas entre os vários elementos em cena. W. N. DODD define **interação social** como "an exchange of

objects or signs which modifies (or confirms) the relationship of two or more social participants" (DODD, 1959, p. 142). Partindo deste conceito, concluímos então que interação social existe em qualquer ato de comunicação, já que a comunicação prevê um emissor e um receptor, envolvendo assim cada participante em um momento - ou acontecimento - social.

Ao exprimir visões individuais, subjetivas e parciais, quer de um único objeto, quer até da história da humanidade, o artista - através de sua obra - estabelece contato comunicativo não apenas com aqueles que observam sua arte, mas também com a própria arte que o precedeu. Aliás, conforme BAKHTIN,

um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de interpretações de outros. (BAKHTIN, 1981, p. 176)

Portanto, mesmo - ou principalmente - quando utilizada esteticamente, a palavra está sempre carregada de sentidos múltiplos, de uma plurivocidade que lhe é inerente. Decorre que qualquer criação, qualquer expressão do pensamento, tem sempre um caráter múltiplo, refratado a partir de elementos verbais e/ou não-verbais pré-existentes.

Esta constatação não elimina a originalidade da arte, nem reduz o artista a mero copiadador, mas afirma a continuidade da criação, a fluidez e a inter-dependência orgânicas da vida em todos os seus aspectos, até mesmo na criação artística.

O dialogismo do discurso literário acentua-se ainda mais quando se observa, com BAKHTIN, que

Todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete.

Além disto, o discurso literário sente ao seu lado outro discurso literário, outro estilo. O elemento da chamada reação ao estilo literário antecedente, presente em cada estilo novo, é essa mesma polêmica interna, por assim dizer, dissimulada pela antiestilização do estilo do outro, que combina frequentemente com uma paródia patente deste. (BAKHTIN, 1981, p. 170-171)

É assim que BAKHTIN afirma a **plurivocidade** do discurso literário, caracterizando-a como fenômeno textual inerente à própria natureza do texto ou mesmo da linguagem.

O texto dramático encenado, ou a encenação do texto para um público, mais a presença física deste público no teatro, conferem aos espetáculos teatrais um caráter plurívoco peculiar. A leitura, inclusive a de um texto dramático, permite ao leitor maior autonomia do que o presenciar uma encenação teatral. Pode-se impôr à leitura um ritmo pessoal, de acordo com vontades e necessidades puramente individuais, um ritmo que obedeça aos caprichos e idiossincrasias de cada leitor em particular.

No teatro é necessário acompanhar, ou adaptar-se, ao ritmo de leitura imposto pelo autor e pelo diretor, pois aqui não há páginas para reler, nem fita para rebobinar. Já não se está sozinho diante do texto, o que fortalece a relação de inter-dependência entre autor, público e peça; a presença física, objetiva da coletividade no teatro exige de cada espectador um certo grau de abandono, de suspensão da vontade individual em respeito à individualidade de todos.

Assistir a uma peça teatral envolve ainda partilhar com outros suas e nossas reações, em uma comunhão bastante própria do momento e da situação. No teatro ocorre a interação, uma

espécie de conversa entre todos os elementos que participam do espetáculo, incluindo o público; embora nem sempre haja diálogo direto e explícito entre palco e platéia, embora nem sempre haja comunicação verbal entre eles, todos interagem entre si, respondendo emocional e intelectualmente uns aos outros. Instaura-se uma cumplicidade não apenas a nível de personagens, atores e públicos, mas entre o próprio público - experienciar, em coletividade, situações idênticas, mesmo que causem reações diferentes em cada indivíduo, é partilhar um momento, conviver, reagir em sociedade. E como sempre há emoção envolvida na arte, o espectador acaba partilhando algo de seu íntimo com as pessoas a sua volta, estabelecendo um grau de comunicação subjetivo e emotivo; a intensidade desta interação vai depender de cada um dos elementos e do modo como eles se relacionam.

Foi principalmente através da maneira de relacionar público, atores, personagens, eventos dramáticos e técnicas teatrais que Bertold BRECHT inovou a teoria - e a prática - do teatro, despertando a atenção de críticos, artistas e público para elementos e recursos até então desprezados. Ele exigia distanciamento - atores e público precisavam estar conscientes de que assistiam a uma peça, não a uma cena real. Pretendia, aparentemente, através de seu *verfremdungseffekt*, diminuir e até mesmo banir do teatro toda e qualquer possibilidade de empatia. Conferia ao teatro uma função didática; o público deveria "sit back, relax and reflect on the lessons to be learnt from those events of long ago" (ESSLIN, 1977, p. 110); os atores deveriam distanciar-se das personagens, "o ator não deve jamais abandonar a atitude de narrador, tem de nos apresentar a pessoa que estiver a descrever como alguém que lhe é alheio" (BRECHT, 1957, p. 94).

Na verdade, BRECHT não buscava eliminar de todo a emoção e a empatia: queria apenas limitar seus papéis. Ele almejava um teatro de aprendizagem e reflexão crítica, acreditando que se deixar arrebatado por emoções impediria o público de pensar criticamente sobre a peça.⁷

O teórico BRECHT não ignorava conceitos psicológicos que afirmam serem exatamente os processos de identificação entre seres humanos a base da comunicação entre eles, e seu eu artista criou obras de grande densidade dramática e poder comunicativo. Decorre que, por mais que o teórico tentasse manter o público distanciado das personagens e da peça (através de recursos técnicos como projeção em screens, narração, resumos de eventos, instruções especiais aos atores), o público, incorrigível, nem sempre resistiu à identificação com personagens como Galileo e Mother Courage - o fato de terem (ou melhor, como queria BRECHT, de terem tido) inúmeros defeitos e falhas de caráter só fez as personagens de Brecht mais humanas, ainda mais próximas de nós.

Seu próprio *verfremdungseffekt*, segundo Martin ESSLIN, "ultimately boils down to emotions being aroused and then suddenly and also sometimes brutally inhibited" (ESSLIN, 1977, p. 76); para inibir emoções é preciso antes fazê-las surgir.

Ainda segundo o próprio ESSLIN, o sucesso de Brecht "lies in his partial failure to realize his own intentions" (ESSLIN, 1977, p.127). Esta falha, porém, não é só dele: é também nossa, que como público somos incapazes de não nos envolvermos em situações dramáticas; o drama de seres que nem precisam ser humanos (basta apresentarem características da raça humana) é pungente demais para que se resistam às analogias

com nossa experiência, e próximo demais para que se mantenha distância dele, seja ele apresentado como for.

Estamos sempre interpretando acontecimentos dentro e fora do teatro, e para isto lançamos mão do nosso conhecimento de mundo, de nossas cosmovisões, adquiridas a partir da experiência individual.

O drama, sem dúvida alguma, está enraizado na experiência, fruto de impressões gravadas na memória e interpretadas com base em outras experiências. Grande parte destas outras experiências pode ter sido vivida vicariously - através de experiências estéticas. Tentando preencher as lacunas de que fala Umberto ECO⁸, o espectador, como o leitor, utiliza sua experiência anterior de teatro e de vida, comparando padrões de comportamento e atitudes, buscando na vida real parâmetros que o auxiliem a compreender a arte, e buscando na arte parâmetros para compreender a vida.

Ao recorrer à experiência pessoal, criamos elos com as personagens, com as ações e eventos interpretados duplamente pelos atores e por nós; estabelece-se então a identificação⁹ - em diferentes níveis de identidade - com situações, personagens, sentimentos. Estando envolvidos com a ação, deixamos livres nossas emoções e reagimos inconscientemente, atingindo um estado de consciência diferenciado, em que tudo parece mais claro: recebemos impressões de forma subjetiva, sem a interferência da razão e da lógica ocidentais; conseqüentemente, analogias, associações, relações se fazem de modo rápido e efetivo, fixando em nossa mente interpretações decorrentes da libertação momentânea de nossas emoções.

Assim um alto grau tanto de emoção quanto de pensamento

crítico se instauram no teatro, e é exatamente esta intensidade emocional que propicia lucidez suficiente para compreendermos, mesmo que intuitivamente, os níveis mais profundos da expressão artística. Por isto não é necessário ser doutor em arte para sentir emoção estética¹⁰.

Martin ESSLIN também se refere a este estado diferenciado de consciência, enfatizando a semelhança da experiência artística com a religiosa:

...once he [a member of the audience] has been induced to follow the action with the utmost concentration and involvement his powers of perception are heightened, his emotions are freely flowing and he will, in fact, reach a heightened state of consciousness: more receptive, more observant, better able to discern the underlying unity and pattern of human existence. This is what makes true receptivity to any art akin to religious experience. (ESSLIN, 1977, p.54)

Mas as semelhanças entre experiência estética e religiosa não nos interessam diretamente no momento. O importante é perceber que a identificação com personagens e situações dramáticas não nos impede de pensar criticamente sobre elas. Ao contrário, razão e emoção, juntas, só aumentam nossa capacidade de entender a arte e a vida.

Isto posto, podemos proceder às particularidades do social em SOT. Nesta peça o social manifesta-se em diferentes aspectos: além do social peculiar à qualquer montagem e espetáculo teatral, e implícito já na própria forma dramática, SOT tematiza a participação do público e faz várias referências à vida social.

O público é explicitamente convidado a participar da peça, auxiliando as personagens. Sabina, no final do primeiro

ato, apela para o espírito humanitário de todos, pedindo-lhes que doem suas cadeiras para manter aceso o fogo que, aquecendo a família Antrobus, permite-lhes a sobrevivência ao frio intenso. A resposta imediata de alguns voluntários colocados entre o público lembra as grandes campanhas comunitárias em prol de grupos sociais marginalizados e/ou desfavorecidos, onde a população faz donativos de toda forma ("o seu pouco pode representar muito para quem não tem nada"), e os fundos angariados vão em benefício de determinadas comunidades:

SABINA [*after placing wood on the fireplace comes down to the footlights and addresses the audience*]: Will you please start handing up your chairs? We'll need everything for this fire. Save the human race. - Ushers, will you pass the chairs up here? Thank you. [*In the back of the auditorium the sound of chairs being ripped up can be heard. USHERS rush down the aisles with chairs and hand them over*]. SABINA: Pass up your chairs, everybody. Save the human race (SOT,p.126)

Do público também se pede que coopere sendo paciente diante de imprevistos que atrapalham e mesmo impedem o prosseguimento da série do encenado, como o cenário que se desmonta ou atores que se revoltam contra sua situação. A atriz Miss Somerset sai constantemente de sua personagem e interrompe o encenado, fazendo apelos ao público e comentários em relação à peça e a sua vida de atriz, caracterizando momentos de metateatralidade explícita. O próprio diretor entra em cena, chamando a atenção da atriz e pedindo desculpas ao público por uma encenação tão acidentada - inclusive re-ensaiando, a olhos vistos, toda uma cena com atores substitutos; o público é convidado a, durante o ensaio, voltar ao saguão, fumar mais um pouco, ou continuar no auditório, conversando baixinho ou até

mesmo assistindo ao ensaio, que acontece com as cortinas abertas (SOT, p. 158).

Tais momentos, abundantes em SOT, são cenas metateatrais que, ao refletirem sobre o teatro - arte social por excelência também espelham a sociedade em seus preconceitos, valores e convenções tanto sociais quanto teatrais: os Antrobuses e mesmo os atores que os representam são a sociedade, formam com ela um todo hologramático (macrocósmico), onde cada parte (o microcosmo) espelha a totalidade.

Como se não bastasse o próprio nome da família, **Antrobus** - o homem - para identificá-la como qualquer família humana, o casal é (ou foi) Adão e Eva; a estrutura da peça recupera arquétipos da mitologia universal, como o filho contra o pai e o herói iniciado nos mistérios divinos; para arrematar, a sortista, ou **fortune teller**, fazendo as vezes de mensageiro enviado para guiar os passos do herói, afirma literalmente, sem deixar sombra de dúvida, que os Antrobuses somos nós: "FORTUNE TELLER: They're coming - the Antrobuses. Keck. Your hope. Your despair. Your selves." (SOT, p. 136).

A crítica social corre o risco freqüente de tornar-se moralizante, principalmente quando se reveste de aspectos religiosos, mitológicos e afirmativos, como é o caso em SOT. Todavia, nesta peça as diferentes abordagens utilizadas por Thornton Wilder contornam e evitam o didaticismo maçante e a pieguice em que os temas apresentados podem incorrer: a nível de enredo subverte-se o mito como estrutura sagrada, fechada em si mesma, ampliando-o para abranger a sociedade como um todo em sua evolução; a nível de encenação, subvertem-se as convenções teatrais, com o estranhamento decorrente do uso de

técnicas metateatrais que acabam por refletir e reiterar o conteúdo de âmbito social, sem caracterizar uma mera repetição moralizante ou um didaticismo enfadonho.

Estas duas abordagens serão o cerne da discussão de cada um dos dois capítulos subsequentes, onde analisaremos as particularidades da crítica social e dos recursos metateatrais em SOT.

NOTAS

¹É o caso, por exemplo, do closet drama, termo que designa o tipo de peças cuja finalidade não vai além de uma leitura dramática; e também o caso do psicodrama e do teatro de improviso.

²O Collins CoBuild English Dictionary (1989) atribui a performer duas acepções, sendo que a segunda interessa-nos mais especificamente por ora: "1 A PERFORMER is a person who acts, sings, plays an instrument, etc. to entertain an audience. EG... a gifted performer; 2. Someone or something that is a particular kind of PERFORMER does a particular thing in the way indicated or to the standard indicated".

³Símbolo como "the bearer of an idea", definido por Suzanne LANGER em *Feeling and Form*, 1953, p. 47.

⁴Reproduzimos na página 67 um esquema delineado por Henning NELMS a fim de esclarecer a complexidade do mecanismo de montagem de uma peça teatral. Apesar de uma mesma pessoa poder assumir várias funções, é sem dúvida muito difícil montar um espetáculo sozinho. E onde há um outro há o social.

⁵Público-modelo é um neologismo cunhado pela autora deste trabalho em analogia a leitor-modelo de Umberto ECO.

⁶O público, presenciando os eventos no palco - a ação - torna-se cúmplice das personagens - os agentes - e das circunstâncias.

⁷"Mas a transmissão de emoções ao espectador - contágio emocional - não é, decerto, uma transmissão pura e simples. Nela surge o efeito de distanciação, que não se apresenta sob uma forma despida de EMOÇÕES, mas, sim, sob a forma de EMOÇÕES bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada"; "... não se pretende, naturalmente, afirmar que o espectador tenha de ser, em princípio, impedido de partilhar determinadas emoções apresentadas em cena. Todavia, a recepção de emoções será apenas, para o espectador, um determinado estágio da crítica (uma fase ou uma consequência)" (BRECHT, 1957, p.97 e 119).

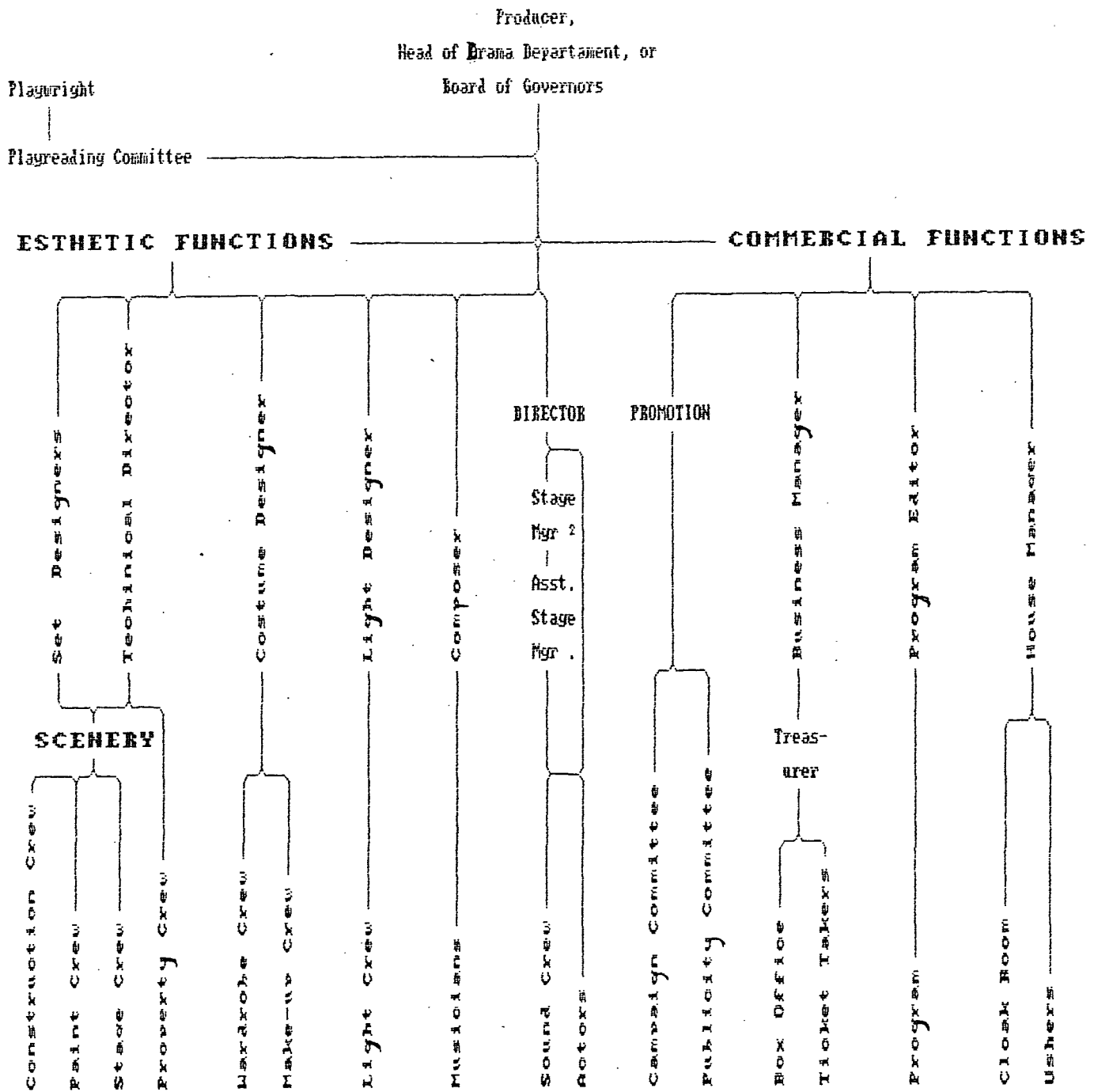
⁸Ver p. 53 deste capítulo .

⁹Preferimos o termo identificação à empatia, porque acreditamos estar o último já desgastado pelo uso e portador de uma conotação que afasta de todo qualquer raciocínio, conotação esta que não sentimos no termo identificação.

¹⁰Suzanne LANGER faz um estudo bastante detalhado sobre a emoção estética em *Feeling and Form* (1953), onde afirma a importância da emoção na interpretação da arte, explorando como o envolvimento com a obra de arte

pode levar a insights profundos sobre o objeto estético. Owen BARKFIELD, em *Poetic Diction*, escreve que: "Oscar Wilder's MOT - that men are made by books, rather than books by men - was certainly not pure nonsense; there is a very real sense, humiliating as it may seem, in which what we generally call OUR feelings are really Shakespeare's 'meaning'" (citado por LANGER, 1953, p. 401).

ESQUEMA referente a nota 4, p. 65:



¹ The Technical Director does technical design of scenery, properties, lights and sound; organizes the scene, property, and light shifts. He also supervises the work of the construction, paint, stage, property, light and sound crews.

² During performances the Stage Manager supervises all crews.

4 ASPECTOS SOCIAIS

4.1 A ABRANGÊNCIA TEMPORAL: OS ANTROBUSES COMO EVERYFAMILY; A DIMENSÃO BÍBLICO-MITOLÓGICA

Em SOT Thornton Wilder, como já havia demonstrado em *Our Town* (1938), reafirma a idéia postulada pela física moderna, que vê o universo como um todo "cujas partes estão essencialmente inter-relacionadas e só podem ser entendidas como modelos de um processo cósmico" (CAPRA, 1982, p. 86). Logo, SOT revela a sociedade americana como um **microcosmo**, como parte de um holograma que, ao ser iluminado, espelha a estrutura do todo do qual faz parte. Embora o holograma pareça por demais estático e simplista quando aproximado ao universo material, a comparação nos serve porque ilustra a relação entre a família retratada em SOT e a sociedade, a humanidade em geral, exemplificando como a parte pode levar ao todo e vice-versa. A família hologramática que acompanhamos durante os três anos são os Antrobuses - nome que, certamente oriundo do grego **anthropos**, **homem**, **ser humano**, coloca-os de imediato como representantes da humanidade. Em cada ato os Antrobuses enfrentam diferentes ameaças e sua sobrevivência, da qual depende a perpetuação da raça humana. O primeiro desafio vencido é um enorme muro de gelo ou **ice wall** que se aproxima, trazendo consigo um frio intenso - a natureza opõe-se ao homem que, dono de uma forte resistência, vence o frio e o medo, finalmente superando a amea-

ça. O segundo ato apresenta-nos os Antrobuses enfrentando o dilúvio como fenômeno natural; entretanto, a família é diretamente ameaçada pelo iminente esgaçamento da ordem moral sob a qual sempre viveu - assim que tal perigo é afastado, a sobrevivência está garantida. No terceiro ato vemos a luta dos Antrobuses em um momento de reconstrução pós-guerra, cujo principal conflito ou desafio é o enfrentamento direto de si mesmo, quando o homem luta contra suas próprias tendências e impulsos destrutivos encarnados em Henry, o filho do homem.

Temos, por conseguinte, uma divisão em três unidades de tempo distintas: o tempo geológico - pré-histórico - da glaciação no primeiro ato; o tempo bíblico - histórico - do dilúvio no segundo ato¹ e o período pós-guerra no terceiro ato (cumpre lembrar que SOT teve sua estréia em 1942, em plena segunda guerra mundial, quando a humanidade ainda se refazia da primeira grande guerra).

Contudo, mesmo dentro desta estrutura cronologicamente organizada, o tempo é alegórico: caracterizado como uma espécie de **qualquer tempo**, onde tempos passados se misturam, permite que elementos de diferentes momentos históricos coexistam com naturalidade em uma única cena, ampliando o alcance crítico-filosófico da peça, que acaba por transcender o contemporâneo e abranger toda a humanidade em seus diferentes períodos evolutivos.

Thornton Wilder trabalha suas idéias com paciência e cuidado, a fim de que o público acompanhe, senão na íntegra, ao menos em boa parte, os acontecimentos e o **rationale** envolvido neles. Assim, o dramaturgo não rompe bruscamente com o convencional ou com as expectativas do público, mas apresenta, aos

poucos, elementos de estranhamento que vão adaptando o espectador às novas convenções do universo de SOT. O choque diante do inusitado acontece em doses pequenas, alertando mais do que eletrocutando.

É, portanto, durante o primeiro ato que o público aprende as novas convenções da peça, dentre as quais o **qualquer tempo**, estabelecido através da presença de elementos de diversas épocas em coexistência tranqüila e natural. Neste ato os Antrobuses recebem um telegrama transmitido através das mais variadas técnicas, características de momentos diferentes da história da comunicação², Antrobus acaba de elaborar o alfabeto, inventar a roda e descobrir a infinidade dos números³, a família abriga um grupo de pessoas famosas provenientes de diferentes épocas históricas e agora na condição de mendigos. Entre eles estão Homero, Moisés, um médico, um professor e as musas gregas:

ANTROBUS: [...] Make yourself at home, Maggie, this is the doctor ... m ... Coffee'll be here in a minute ... Professor, this is my wife ... And: ... Maggie, you know the Judge.
[An old blind man with a guitar]
Maggie, you know ... you know Homer? - Come right in, Judge. - Miss Muse - are some of your sisters here? Come right in ... Miss E.
Muse, Miss T. Muse, Miss M: Muse.

MRS. ANTROBUS: Pleased to meet you. Just ... make yourself comfortable. Supper'll be ready in a minute. (SOT, p. 120)

No segundo ato os Antrobuses estão na convenção da **Ancient and Honorable Order of Mammals, Subdivision Humans**, uma convenção que, nos moldes modernos, retoma o mundo bíblico pré-diluviano. Temos novamente elementos caracterizadores do **qualquer tempo**, embora em menor escala do que no primeiro ato,

agora provavelmente vistos também pelo público como parte do universo da peça, e por conseguinte aceitos com maior naturalidade.

Antrobus, então presidente da seiscentenária **Ordem - Subdivisão Humanos**, é apresentado como o responsável pela "introduction of the lever, of the wheel and the brewing of beer"; sua esposa, "gracious and charming", é aclamada por muitas sugestões práticas como "the hem, the gore, and the gusset and the novelty of the year - frying in oil" (SOT, p.127-128); os Antrobuses celebram seu "five-thousandth wedding anniversary" (SOT, p.62); a rede oficial de radiodifusão quer testar a voz de Antrobus dizendo o alfabeto (SOT, p. 81); outros animais, além dos da **subdivisão humanos**, participam da convenção, inclusive com discursos - "We hope the lion will have a word to say when you're through" (SOT, p. 84).

Isto posto, podemos observar que o **qualquer tempo** ou **eterno presente** instaurado em SOT reúne, em um mesmo momento, fatos, comportamentos e mecanismos que julgamos pertencentes a momentos distintos dentro do **continuum** do tempo. Ocorre algo com uma inversão, ou melhor, várias inversões cronológicas. O que de início parece confuso (porque convencionalmente deveria ser análogo a nossa realidade), acomoda-se com naturalidade no universo da obra, afastando a possibilidade de dissociação entre os vários tempos cronológicos.

Percebe-se então como os elementos de uma série temporal podem convir à outra, como as características de uma época podem servir à outra, diminuindo até anular as diferenças entre o presente e os muitos passados. Esta anulação de presente e passado como seqüência cronológica de fatos, assim como a conse-

quente formação de um eterno presente, conferem ao tempo em SOT um caráter alegórico, que alcança também as personagens. Uma mesma família vive e sobrevive, sob diferentes roupagens, em momentos distintos da evolução do homem na Terra, assumindo sua universalidade em meio a uma gama de características tipicamente americanas.

Mr. Antrobus, o primeiro integrante da "typical American family on its enterprise" (SOT, p. 99) a ser mencionado, adquire logo seu caráter universal de representante da raça humana, em uma clara analogia com o primeiro homem segundo a Bíblia. A referência anterior a uma aliança cuja inscrição era "To Eva from Adam. Genesis II:18" (SOT, p. 97), prepara-nos para identificar Antrobus como Adão assim que se diz ter sido ele um jardineiro, que deixou tal ocupação sob circunstâncias não muito claras:

[Slide of Mr. Antrobus on his front steps, smiling and lifting his straw hat. He holds a wheel]

Mr. Antrobus, himself. He comes of very old stock and has made his way up from next to nothing. It is reported that he was once a gardener, but left that situation under circumstances that have been variously reported. (SOT, p. 98)

A partir daí, a posição de Antrobus como **homem eterno**, aquele que incorpora todos os outros, vai sendo reiterada. Ele é o **Everyman** do texto medieval⁴, mas ao mesmo tempo é o mais americano dos cidadãos americanos. Antrobus se fez sozinho, partindo de **next to nothing**, como preza o ideal americano do **self-made man**. É um cidadão exemplar, cuja caracterização lembra a de um político em campanha, detentor dos valores prezados pela sociedade burguesa norte-americana, ou qualquer sociedade norte-americanizada e capitalista de meados do século: "Of

course, Mr. Antrobus is a very fine man, an excellent husband and father, a pillar of the church, and has all the best interests of community at heart" (SOT, p. 99). Mesmo com todas estas virtudes "every muscle goes tight every time he passes a policeman", o que nada mais é do que natural, pois "we're all human, who isn't"? (SOT, p. 100), e como humanos temos direito a nossas pequenas imperfeições, o que aliás a família Antrobus tem de sobra.

Como Antrobus, toda a família adquire o status de Everyfamily. A nível microcômico eles incorporam características marcadamente americanas; a nível macrocômico, espelham qualquer sociedade humana, assumindo uma universalidade inquestionável diante das dimensões bíblica e mitológica, que se vão delineando com mais e mais clareza no decorrer da peça.

Mrs. Antrobus, "the charming and gracious president of the Excelsior Mother's Club" (SOT, p. 98), é a típica dona de casa, mãe e esposa projetada como ideal não só da classe média norte-americana da década de 40, mas de muitas outras sociedades de diferentes décadas e séculos. Ela é o arquétipo da boa mãe, cujo amor pelos filhos chega a ponto de sacrificar muitas vidas em sua defesa. O lado instintivo de Mrs. Antrobus é realçado quando se lhe compara um animal, uma fêmea que protege com unhas e dentes sua ninhada:

[She dusts Mrs. Antrobus's chair.]

Mrs. Antrobus is as fine a woman as you could hope to see. She lives only for her children; and if it would be any benefit to her children she'd see the rest of us stretched out dead at her feet without turning a hair - that's the truth. If you want to know anything more about Mrs. Antrobus, just go and look at a tigress, and look hard. (SOT, p. 100)

A vida para Mrs. Antrobus é uma questão de sobrevivência

da raça: seu instinto de preservação faz com que ela salve sua espécie, mesmo que outras sejam exterminadas. Ela luta por sua *Everyfamily*, pela humanidade, provendo-lhes as necessidades materiais e tentando manter os padrões morais a fim de que continuem sobrevivendo.

Antrobus é o encarregado pelo progresso intelectual do homem, e embora também possibilite a sobrevivência física da *Everyfamily*, ele é o responsável pela manutenção das descobertas científicas e da arte através dos tempos. Daí sua constante preocupação com os livros, evidente no telegrama falado que ele passa à esposa em plena glaciação, "burn everything except Shakespeare" (SOT, p. 107), a que o espírito prático e imediatista de Maggie Antrobus responde prontamente: "MRS. ANTROBUS: Men! - He knows I'd burn ten Shakespeares to prevent a child of mine from having one cold in the head." (SOT, p. 107).

Também no período pós-guerra a importância dos livros para Antrobus é ressaltada. De acordo com Sabina, a primeira coisa que Antrobus deseja ver quando voltar para casa são seus livros, a certeza de que o conhecimento adquirido não se perdeu:

SABINA: [...] And, oh, yes! Where are his books? What?
Well, pass them up. The first thing he wants to see are his books. He says if you've burnt those books, or if the rats have eaten them, he says it isn't worth while starting over again. (SOT, p. 163-164)

É assim que, entre as lembranças de como encontrou a coragem e a esperança que lhe deram forças durante a guerra, ele cita seus livros, destacando-os pela pausa no discurso e enfatizando sua relevância na pergunta nervosa diante da possibili-

dade dos livros terem sido extraviados:

ANTROBUS: [...] And ... Maggie! I didn't dare ask you: my books! They haven't been lost, have they?

MRS. ANTROBUS: No. There are some of them right here. Kind of tattered.

ANTROBUS: Yes. - Remember, Maggie, we almost lost them once before? And when we finally did collect a few torn copies out of old cellars they ran in everyone's head like a fever. They as good as rebuilt the world. (SOT, p. 176)⁵

Os livros de Antrobus, porém, à semelhança do conhecimento adquirido pelo homem, nunca se perdem (embora corram grandes riscos, salvando-se apenas *by the skin of their teeth*) e mantêm a raça viva: a arte e a ciência são expressões, em linguagens diferentes, de um mesmo saber intuitivo⁶; juntas, completam-se e movem *Everyman* sempre adiante.

Contudo, os livros são um dos três fatores que auxiliam Antrobus a enfrentar a guerra; em sua busca, como na de um herói mitológico, *Everyman* recebe o socorro de forças benignas, que o guiam através das provas de *iniciação* - tais forças, segundo o próprio Antrobus, foram primeiro a lembrança de seus semelhantes que, confusos e carentes, precisam de ajuda para estruturar o mundo, que a eles parece caótico⁷; depois, a família, que lhe dá segurança emocional e base concreta para querer sobreviver, e finalmente os livros, provas de que a humanidade, apesar de dar poucas mostras disto, deseja aprender e evoluir, e de que o pouco que ela já alcançou, valeu a pena:

ANTROBUS: Now I remember what three things always went together, when I was able to see things most clearly: three things. Three things. [*He points to where Sabina has gone out.*]

The voice of the people in their confusion and their need. And the thought of you and the children and this house.

... And ... Maggie! I didn't dare ask you: my books! They haven't been lost, have they?
(SOT, p. 176)

De espírito mais imediatista do que o marido, Maggie pensa em proteger sua família acima de qualquer coisa. E é por isso que, quando um grupo de refugiados pede abrigo aos Antrobuses, o casal diverge quanto a acolhê-los. Enquanto o marido ressalta os valores científicos, morais e artísticos de cada um deles, a esposa pensa em sua **utilidade prática**, na importância que eles, aos olhos de Mrs. Antrobus, **não têm** para a sobrevivência imediata da família:

ANTROBUS: Maggie, there's an old man, particular friend of mine -

MRS. ANTROBUS: I won't listen to you -

ANTROBUS: It was he that really started off the A.B.Cs.

MRS. ANTROBUS: I don't care if they perish. We can do without reading or writing. We can't do without food.

ANTROBUS: Then let the ice come!! Drink your coffee!! I don't want any coffee if I can't drink it with some good people.

MRS. ANTROBUS: Stop shouting. Who else is there trying to push us off the cliff?

ANTROBUS: Well, there's the man ... who makes all the laws. Judge Moses!

MRS. ANTROBUS: Judges can't help us now.

ANTROBUS: And if the ice melts? ... and if we pull through? Have you and I been able to bring up Henry? What have we done?

MRS. ANTROBUS: Who are those old women?

ANTROBUS [*coughs*]: Up in town there are nine sisters. There are three or four of them here. They're sort of music teachers ... and one of them recites and one of them -

MRS. ANTROBUS: That's the end. A singing troupe! Well, take your choice, live or die. Starve your own children before your face. (SOT, p. 118-119)

É como se os Antrobuses retomassem a polêmica histórica da crítica literária em relação à arte utilitária e à arte pela arte - Mrs. Antrobus, o lado prático da vida, só valoriza aquilo que apresenta utilidade prática imediata. Antrobus insiste no valor moral, na influência que a arte e a ciência podem exercer sobre a psique humana, encorajando o homem em sua caminhada eterna.

No último ato da peça os Antrobuses atravessam um período de calma no qual nada parece ameaçar a tranquilidade de todos. A palavra de ordem é "Enjoy yourselves"; Antrobus portanto volta-se à sensualidade de Lilith Sabina - agora Miss Fairweather - e cai na armadilha armada por ela como um peixe inocente é fisgado por um pescador, pedindo a separação à esposa. Qualquer feminista engajada no movimento para a libertação da mulher veria neste episódio traços fortemente preconceituosos - o pobre homem é encurralado pela sedução intencional da mulher, que planeja destruir-lhe o casamento e afastá-lo da família: "SABINA: [...] I'll take President Antrobus away from that wife of his. Then I'll take every man away from his wife. I'll turn the whole world upside down " (SOT, p. 133).

O fato da esposa acabar vencendo a amante, e assim evitando o desmoronamento de mais um lar, parece reforçar a integridade da esposa e a indignidade da amante, sendo que nenhuma referência direta é feita à possível desonestidade do marido, cujo comportamento é visto simplesmente como fraqueza.

Por outro lado, o comportamento de Antrobus reforça o

fato de que **Everyman** não é o herói clássico, virtuoso, seguro e forte - ele tem maus hábitos e fraquezas, sendo uma delas a atração por Sabina, que o faz desejá-la a seu lado de vez em quando. Sabina não se limita ao papel de amante e **destruidora de lares**, mas representa uma ameaça à família e conseqüentemente à ordem social estabelecida; ela quer **virar o mundo de cabeça para baixo**, rompendo com sistemas e estabelecendo o caos. No primeiro ato, Sabina entra em pânico ao menor sinal de perigo, farsicamente tomada pelo pessimismo decorrente do medo e da insegurança; ela perde o controle sobre si mesma com facilidade, e o caos que ela deseja estabelecer no mundo instaura-se também nela própria, um **microcosmo hologramático** - a parte indecisa, temerosa, pessimista, insegura, inconseqüente de todo o ser humano:

SABINA: Mrs. Antrobus! I can't! I'd die on the way, you know I would. It's worse than January. The dogs are sticking to the sidewalks. I'd die.

MRS. ANTROBUS: Very well, I'll go.

SABINA [*even more distraught, coming forward and sinking on her knees*]: You'd never come back alive; we'd all perish; if you weren't here, we'd just perish. How do we know Mr. Antrobus'll be back? We don't know. If you go out, I'll just kill myself.

MRS. ANTROBUS: Get up, Sabina.

SABINA: Every night it's the same thing. Will he come back safe, or won't he? Will we starve to death, or freeze to death, or boil to death or will we be killed by burglars? I don't know why we go on living. I don't know why we go on living at all. It's easier being dead. [*She flings her arms on the table and buries her head in them. In each of the succeeding speeches she flings her head up - and sometimes her hands - then quickly buries her head again.*]

MRS. ANTROBUS: The same thing! Always

throwing up the sponge, Sabina. Always announcing your own death. But give you a new hat - or a plate of ice-cream - or a ticket to the movies, and you want to live for ever. (SOT, p. 103)

Entretanto, a ordem supera o caos, e Mrs. Antrobus acaba sempre **vencendo** Sabina. Nem mesmo quando Miss Fairweather induz Antrobus a separar-se da esposa Mrs. Antrobus perde a calma. Segura, ela argumenta com o marido mostrando-lhe a responsabilidade assumida por ambos ao casarem:

MRS. ANTROBUS [*calmly, almost dreamily*]: I didn't marry you because you were perfect. I didn't even marry you because I loved you. I married you because you gave me a promise. [*She takes off her ring and looks at it.*] That promise made up for your faults. And the promise I gave you made up for mine. Two imperfect people got married and it was the promise that made the marriage.

ANTROBUS: Maggie ... I was only nineteen.

MRS. ANTROBUS [*She puts her ring back on her finger*]. And when our children were growing up, it wasn't a house that protected them; and it wasn't our love, that protected them - it was that promise. (SOT, p. 150)

A promessa de nunca esmorecer, de não desistir de lutar fez - e faz - deles um casal. Juntos em busca de um mesmo objetivo, o **Everycouple** sobrevive, graças não a um amor romanesco, mas sim a um interesse comum: desejam, acima de tudo, a perpetuação da espécie, e o juramento de sempre lutar por ela tem-nos mantido juntos desde os primórdios do tempo, pela eternidade.

Sabina Fairweather, a **outra** na vida de Antrobus, não representa nada além de diversão, passatempo para as épocas de **fair weather**, e Mrs. Antrobus sabe disso. Ela é absolutamente consciente da inter-dependência que **that promise** estabeleceu entre ela e o marido, o que lhe dá plena certeza de que ele sempre

acaba voltando, em busca da segurança que só com ela poderá ter:

MRS. ANTROBUS: Oh, Sabina, I know you. When Mr. Antrobus raped you home from your Sabine hills, he did it to insult me. He did it for your pretty face, and to insult me. You were the new wife, weren't you? For a year or two you lay on your bed all day and polished the nails on your hands and feet. You made puff-balls of the combings of your hair and you blew them up to the ceiling. And I washed your underclothes and I made you chicken broths. I bore children and between my very groans I stirred the cream that you'd put on your face. But I knew you wouldn't last. You didn't last. (SOT, p. 104)

Contudo, enquanto não percebe a aproximação de uma tempestade de sério perigo, Antrobus se deixa levar por Miss Fairweather. Intervém então a fortune teller: o anjo do apocalipse, Deus, uma sortista que faz premonições, a própria consciência de Antrobus. Como Deus na Bíblia orienta Noé, a fortune teller alerta Antrobus para a tempestade que se aproxima, ordenando-lhe que salve sua família e um casal de cada espécie animal. Compare-se não só esta cena, mas também toda a situação do segundo ato, com o texto bíblico referente ao dilúvio, e teremos as semelhanças. Em Gênesis 6:5-6 encontramos referência ao predomínio de pensamentos negativos na sociedade pré-diluviana: "Deus, vendo que era grande a malícia dos homens sobre a terra, e que todos os pensamentos do seu coração estavam continuamente aplicados ao mal, arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra". Em SOT os conveners estabelecem o clima: alguns "walk sedatively by; others engage in inane horseplay" (SOT, p. 132); eles ficam fascinados por Sabina e suas meias vermelhas; a palavra de ordem do ato, ditada por Antrobus e repetida por todos é "Enjoy yourselves"; os homens

fazem troça de Antrobus e sua família: "Hello, George. How are ya? I see where you brought the WHOLE family along" (SOT, p. 139), e ainda "George. George! George! Leave the old hencoop at home, George. Dom-mes-ticated Georgie!" (SOT, p. 142).

A seguir, vemos na Bíblia as instruções de Deus a Noé para que este, assim como outras espécies animais, sobrevivesse ao dilúvio: "O Senhor disse-lhe: entra na arca tu e toda tua casa, porque te reconheci justo diante de mim no meio desta geração. Toma de todos os animais puros sete pares, macho e fêmea; e dos animais impuros um par, macho e fêmea". (Gênesis 7:1-2). As instruções a Antrobus são igualmente dadas em **viva-voz** pela **fortune teller**, representante do auxílio divino ou sobrenatural na peça:

FORTUNE TELLER: Antrobus, there's not a minute to be lost. Don't you see four discs on the weather signal? Take your family into that boat at the end of the pier.

ANTROBUS: My family? I have no family: Maggie! Maggie! They won't come.

FORTUNE TELLER: They'll come - Antrobus! Take these animals into that boat with you. All of them - two of each kind. (SOT, p. 152-153)

Outro trecho bíblico que se destaca em relação à SOT é a menção dos seiscentos anos de Noé, conferindo-lhe uma idade hoje inconcebível a um ser humano: "Fez pois Noé tudo o que o Senhor lhe tinha ordenado. E tinha seiscentos anos de idade quando as águas do dilúvio inundaram a terra" (Gênesis 7:5-6).

Os Antrobuses, no segundo ato de SOT, comemoram seu quinquagésimo aniversário de casamento, e seu filho Henry tem apenas quatrocentos anos de idade, do que se pode concluir que os

Antrobuses vivem também longos anos.

Ao lado das alusões bíblicas, podemos observar em SOT um grande número de motivos e símbolos característicos de rituais míticos. A própria trajetória de Antrobus assemelha-se à caminhada mitológica à procura do conhecimento, permitindo a interpretação da peça como um **ritual de iniciação** onde presenciemos o processo de aprendizagem vivenciado por Antrobus; em busca de um código de valores que lhe possibilite enfrentar as sucessivas calamidades da vida com dignidade, o protagonista parte em sua caminhada que, mais tarde, percebemos ser infinita.

Como qualquer herói bíblico (Jó, por exemplo) ou mítico (Hércules ou Ulisses), Antrobus precisa atravessar vários portais em sua iniciação. No primeiro ato, ele resiste à glaciação, uma ameaça de ordem material; no segundo, Antrobus enfrenta ameaças de ordem moral; e no terceiro ele luta consigo mesmo numa guerra direta contra seu filho. Como no mito, aqui também cada prova é uma espécie de **crise de percepção**, resultando num alargamento da consciência, que se amplia pouco a pouco, levando à uma compreensão lenta mas cada vez maior da organização cósmica.

A maneira como Wilder estrutura as citações dos filósofos ao final do terceiro ato de SOT, associando-as às horas da noite, permite-nos interpretá-las simbolicamente como representantes das diferentes fases pelas quais o herói mitológico passa em sua busca de conhecimento.

SPINOZA aparece às nove horas da noite, quando o herói, ainda no escuro, atende a um chamado interior e parte à procura de algo "verdadeiramente bom que possa ser transmitido ao homem":

BAYLEY; 'After experience had taught me that the common occurrences of daily life are vain and futile; and I saw that all the objects of my desire and fear were in themselves nothing good nor bad save insofar as the mind was affected by them; I at length determined to search out whether there was something truly good and communicable to man.' (SOT, p. 177)

Começam então as provas de **iniciação**, e o herói aprende as primeiras lições que a caminhada ensina. Antes de mais nada, ele precisa ouvir PLATÃO, no portal das dez horas, sobre a importância fundamental de olhar para dentro de si mesmo, de compreender plenamente seu próprio **eu**, para depois tentar entender o que se passa com o mundo, do qual se é um **microcosmo**:

HESTER: 'Then tell me, O Critias, how will a man choose the ruler that shall rule over him? Will he not choose a man who has first established order in himself, knowing that any decision that has its spring from anger or pride or vanity can be multiplied a thousand fold in its effects upon the citizens?' (SOT, p. 177)

Atravessado o primeiro portal, o portal da compreensão de si mesmo, o herói prossegue então à divindade - identificando em si e nos outros a energia divina, ele pode agora perceber a magnitude desta energia em Deus. São onze horas, e ARISTÓTELES sintetiza a passagem do herói pelo segundo portal, aquele concernente ao lado espiritual da vida:

IVY: 'This good estate of the mind possessing its object in energy we call divine. This we mortals have occasionally and it is this energy which is pleasantest and best. But God has it always. It is wonderful in us; but in Him how much more wonderful.' (SOT, p. 77)

À meia-noite, o herói completa sua caminhada. Depois de mergulhar em si mesmo e perceber a essência divina em seu in-

terior, o herói está preparado para compreender a criação do mundo, a existência da luz em meio às trevas:

TREMAYNE: 'In the beginning, God created the heaven and the earth. And the Earth was waste and void; and the darkness was upon the face of the deep. ... And God said, Let there be light and there was light'. (SOT, p. 177)

Simbolicamente, a meia-noite é o momento em que se prepara a passagem para um novo dia, sem ser dia ou noite, ontem ou amanhã. Cronologicamente descaracterizada, a meia-noite é algo como o eterno presente de que Wilder se utiliza em SOT, momento em que passado, presente e futuro são um só tempo.

Uma vez vislumbrado o primeiro fecho de luz, uma vez atingido pelo poder e fascinação do conhecimento, o herói continuará incessantemente sua busca por mais e mais luz, pois tal busca é o próprio sentido da vida.

À semelhança do ciclo de vida e da caminhada interminável à procura do conhecimento, SOT também não termina. Ao final do terceiro ato, logo após a citação do Gênesis em que se fez a luz, as luzes do teatro se apagam, como para sinalizar o final de um ciclo, e reacendem em seguida, para encontrarmos Sabina numa cena igual à primeira cena do primeiro ato. Tudo então parece recomeçar, sob nova luz - literal e simbolicamente. Dentro e fora do teatro, tudo acontecerá de novo, inúmeras vezes. Mas cada uma destas vezes será diferente das outras, pois será vivida sob uma ótica interpretativa alargada pelos significados já internalizados quando da experiência anterior.

Outros elementos caracteristicamente mitológicos apontados por CAMPBELL, em seu estudo da mitologia universal, (CAMPBELL, 1968) também estão presentes em SOT: auxílio divino

ou sobrenatural para os momentos difíceis (**Super-natural Aid**) -
 - basta lembrar a **fortune teller**; a tentação em forma de mulher
 (**Woman as the Temptress**), na personagem Lilith-Sabina, cujo
 próprio nome carrega conotações sexuais; reconciliação com a
 vida através do sofrimento ou do enfrentamento de provas, que
 levam a uma melhor compreensão das conjunturas da vida e a uma
 fase que CAMPBELL chama de **Atonement with the Father**, que faz
 do herói Antrobus um emissário direto de Deus (CAMPBELL, 1968,
 p. 126-148).

SOT destaca a segunda fase do ciclo vital mítico, que
 acontece **após** a criação e organização do mundo (nesta primeira
 fase os heróis míticos eram deuses, semi-deuses ou **super-he-**
róis, detentores de poderes mágicos e especiais). Na segunda
 fase,

with the progress of the cycle, a period came
 when the work to be done was no longer proto-
 or super-human; it was the labour specifically
 of man - control of the passions, exploration
 of the economic and cultural institutions of
 the state. (CAMPBELL, 1968, p. 317)

E para tais tarefas basta um ser sensível e consciente
 das necessidades e desejos de seus semelhantes, ou seja,
 Antrobus: um líder humano que se inicia nos desígnios de Deus
 e cujas lições aprendidas no percurso ele transmite a seu povo,
 numa tentativa de auxiliar o homem a controlar seus anseios,
 temores e paixões. Antrobus, à maneira dos heróis míticos,
 serve de exemplo à comunidade, por seu caráter inventivo e abne-
 gado - suas descobertas e sua sobrevivência beneficiam sempre a
 sociedade; a Sabina, por sua coragem e destemerdade, caracte-
 rísticas que faltam nela; a seus filhos - e ao público - em sua
 eterna perseverança e idealismo, que o fazem crer na possibili-

dade de evolução e aperfeiçoamento do homem.

Como **Everyman**, ele leva a todos os homens as qualidades dos grandes, o heroísmo humano de cada indivíduo, ou seja, a fagulha divina que, na gênese mitológica, passou a habitar cada elemento da criação. No momento mítico em que o Uno divide-se em múltiplas partes, "The One into the Manifold", "where the one breaks into the many" (CAMPBELL, 1968, p. 288), o mundo material também assume proporções divinas. Assim, a visão mítica descobre o mundo em sua grandeza, em sua perfeição como imagem do Criador:

From the perspective of the source, the world is a majestic harmony of forms pouring into being, exploding, and dissolving. But what the swiftly passing creatures experience is a terrible cacaphony of battle cries and pain. (CAMPBELL, 1968, p.288-sem grifos no original)

Antrobus evidentemente vê o mundo **sob a perspectiva do Criador**, enquanto seu filho Henry limita sua visão à das **criaturas efêmeras**, daí a enorme diferença - e divergência - entre os dois. Henry, um não iniciado nos mistérios divinos, revolta-se contra o mundo e dirige sua fúria ao pai, representante direto da estrutura cósmica que Henry não compreende. A figura do pai, objeto da revolta do filho e ambígua em sua imagem simultaneamente ameaçadora e protetora, recupera em SOT não apenas a análise freudiana do pai como arqui-inimigo, mas também, na estrutura mítica, "the irresistible compulsion to make war: the impulse to destroy the father is continually transforming itself into public violence" (CAMPBELL, 1968, p. 155). Antrobus, um herói mítico na visão do século XX, é o mensageiro iniciado do Pai; e como tal, recebe a ira de Henry em revolta

contra aquilo que o não-iniciado é incapaz de compreender, e conseqüentemente aceitar.

Antrobus, portanto, difere do filho em sua postura em relação à figura paterna. Como o filho a quem foi dado conhecer o Pai, Antrobus é iniciado, e "For the son who has grown really to know the father, the agonies of the ordeal are readily borne, the world is no longer a vale of tears but a bliss-yielding, perpetual manifestation of the presence" (CAMPBELL, 1968, p. 148).

SOT, nos moldes da mitologia universal, retrata o mundo como extremamente organizado e belo. Sem ignorar o aspecto caótico da vida, SOT aponta para a magnitude do universo, cujo valor e beleza apenas os iniciados conseguem compreender em sua totalidade. Assim como em SOT, a visão cósmica revelada nos mitos universais reafirma o caráter dual dos ciclos cosmogônicos, mostrando a ordem no caos, o branco no preto, o *yin* ou *yang*, ou seja, harmonizando opostos sem anular suas identidades.

CAMPBELL resume, em poucas palavras, a visão mitológica das agruras e provações da vida, visão que vem de encontro à sensação final em SOT: "The myths", afirma ele, "do not deny this agony (the crucifixion); they reveal within, behind and around it essential peace (the heavenly rose)" (CAMPBELL, 1968, p. 288).

Cada homem, carregando em si a centelha divina, identifica-se com o universo e com o universal, tanto em SOT como na mitologia. O homem perde em ambas seu caráter particular, pois "each carries within himself the all; therefore it may be sought and discovered within. The differentiations of sex,

age, and occupation are not essential to our character, but mere costumes which we wear for a time on the stage of the world. The image of man is not to be confounded with the garments" (CAMPBELL, 1968, p. 385). O homem é portanto visto pelo mito e pela peça como um ser universal, em que se concentra o significado da vida.

No mundo de hoje, onde "the lines of communication between the conscious and the unconscious zones of the human psyche have all been cut" (CAMPBELL, 1968, p. 388), o homem está dividido em duas partes, a material e a espiritual, que raramente se comunicam. A ciência passou da astronomia do século XVII para a biologia do século XIX, caindo do céu à terra antes de chegar, no século XX, à antropologia e à psicologia, que colocaram o homem como o centro de interesse da admiração e observação humanas.

O herói moderno entretanto é ele mesmo "that alien presence with whom the forces of egoism must come to terms, through whom the ego is to be crucified and resurrected and in whose image society is to be reformed" (CAMPBELL, 1968, p. 391). O homem não é um ser individual, independente do todo, de vez que nenhuma instituição temporal, nenhuma raça ou cultura pode vislumbrar sozinha a divindade que mora no interior de cada homem - somente a junção das partes permite contemplar o todo. A sociedade holista do mundo moderno considera valiosos os ensinamentos alcançados pela profunda meditação, através da qual o homem penetra fundo em seu interior, de onde emerge renovado.

Ainda segundo CAMPBELL, "no man can return from such exercises and take very seriously himself as Mr. So-and-so of

Such-and-such a township, U.S.A., - Society and duties drop away. Mr. So-and-so, having discovered himself big with man, becomes indrawn and aloof" (CAMPBELL, 1968, p. 306). Antrobus e "Mr. So-and-so" são um só; eles são **Everyman**, a arte é um exercício de meditação do qual nenhuma alma sensível pode sair ilesa ou inalterada. Fronteiras geográficas, sociais, culturais e mesmo barreiras cronológicas tornam-se inexistentes quando o homem percebe todos os outros homens como irmãos na divindade; o aspecto **every-anything** toma conta de tudo: cada mito, cada homem, cada história passa a refletir hologramaticamente o todo. O herói, ao invés de ser conduzido pelo social, como na mitologia antiga (CAMPBELL, 1938), agora guia e socorre ele próprio a sociedade, vista em sua realidade com uma mera organização política e econômica, cujos ideais "are not those of the hieratic pantomime, making visible on earth the forms of heaven, but of the secular state, in hard and unremitting competition for material supremacy and resources" (CAMPBELL, p. 387). O herói mitológico moderno é Antrobus, o **Everyman** que salva, incessante e incansavelmente, seus semelhantes, representando, com sua família, em seus vários papéis, as diferentes facetas que a centelha divina assumiu no homem, englobando a ciência e a religião, tentando reconstruir o homem em sua totalidade.

Decorre que Antrobus, como arquétipo universal do homem, não pode completar o ciclo mitológico em sua plenitude: ele deve continuar a busca eternamente, sabendo que "living is struggle" (SOT, p. 176) e parar de lutar significaria morrer - tanto que os momentos de desânimo de Antrobus causam enorme desespero na família, que tenta todos os meios para reanimá-lo

e fazer voltar nele a esperança e a confiança de que o homem vale o sacrifício.

Ao herói moderno a obtenção do conhecimento total é impossível. Ele tem acesso apenas a momentos de esclarecimento, pois a verdade e a compreensão totais forçá-lo-iam a abandonar a condição humana. A vida, um ritual de passagem e iniciação, é estimulada pela busca de esclarecimento - o conhecimento pleno da realidade em todos os seus aspectos levaria o homem a transcender sua condição material e tornar-se divindade. Vale à pena lembrar Macunaíma, o herói mítico **brasileiríssimo** que, ao morrer, ao completar seu ritual de passagem, transformou-se em constelação, ou seja, passou a existir em um estado diferenciado do estado humano. Antrobus, por outro lado, continua existindo como homem, ou melhor, como **Everyman**, e conseqüentemente submete-se ao processo constante de aprendizagem que é a vida.

Completar o ritual, fechar o ciclo mitológico, descaracterizaria Antrobus como arquétipo-ele seria um exemplo, uma exceção e não uma representação do homem comum.

4.2 A ESTRUTURA CÍCLICA DOS TRÊS ATOS - A SOCIEDADE HOLISTA E SEMPITERNA

Wilder retrata em SOT a típica família americana, que tem no lar sua segurança maior - e que luta (ou lutava na década de 40) por preservar instituições como a família e o casamento, sagrados aos olhos da sociedade e de Deus.

Preconceito ou crítica social, a amante, elemento corruptor da ordem familiar, é vista como deliberadamente prejudicial, a encarnação da luxúria e da desordem, que leva o homem a

abandonar o lar. A esposa, arrimo de família, é aparentemente passiva e resignada, pois confia em seu papel de **matrona**: ela é a mãe dos filhos do marido, e como tal exerce seu poder sobre ele. O marido parece um brinquedo nas mãos das duas mulheres, que dispõem dele em turnos; ele recorre a uma e a outra conforme o andamento de sua vida, e elas estão sempre prontas a recebê-lo. Elas se utilizam dele e ele delas, num acordo tácito ditado pela inter-dependência.

A nível de arquétipos - ou **clichês**⁸ - tal comportamento social reflete a idéia da ciclicidade do tempo e da vida: em diferentes fases de sua caminhada, Antrobus volta-se a uma ou outra das mulheres sucessivamente, conforme valorize ora a segurança do casamento, ora a aventura e a sensualidade de uma relação extra-conjugal, movendo-se em ciclos como o tempo, a natureza e a história.

SOT reflete a visão oriental, o **Tao** chinês que percebe a vida como um processo em movimento cíclico incessante; os Antrobuses são mostra clara não só dos ciclos vitais, mas também do **Tao** e do **yin** e **yang** chineses, concepção da vida segundo a qual "todas as manifestações do Tao são geradas pela interação dinâmica desses dois pólos arquetípicos [o yin e o yang], os quais estão associados a numerosas imagens de opostos colhidas na natureza e na vida social [...] esses opostos não pertencem a diferentes categorias, mas são pólos extremos de um único todo" (CAPRA, 1982, p. 33).

Os Antrobuses são, cada um, uma parte deste "único todo", pontos móveis na escala chinesa de representação da vida. Móveis e mutáveis: embora se desenvolvam em ciclos e portanto tenham **recaídas**, também apresentam progressos, evoluindo mesmo

que muito lenta e quase que imperceptivelmente.

Todos os integrantes da família têm momentos de bravura e glória acompanhados de momentos de fraqueza e desânimo; Sabina deixa-se dominar pelo medo, pela inveja; Mr. e Mrs. Antrobus pela falta de perspectivas; seus filhos por tendências social e moralmente negativas. Desde o primeiro ato tais fraquezas estão presentes, perturbando a todos, levando os pais a ocultarem as falhas dos filhos e cada um a tentar esconder dos outros suas imperfeições.

As crianças, esperança de futuro, exasperam os pais ao deixar transparecer **maus hábitos**: Gladys Antrobus tem comportamento não condizente com o de uma lady, segundo sua mãe; Henry Antrobus tem o péssimo costume de **apedrejar** pessoas, causando incidentes desagradáveis. Pouco antes de os dois entrarem em cena pela primeira vez, Mrs. Antrobus chama os filhos para dentro de casa, pedindo-lhes que controlem seus **maus hábitos**:

MRS. ANTROBUS. [...] HENRY. GLADYS.
CHILDREN. Come right in and get warm. No,
no, when mamma says a thing she means it.
Henry! Henry. Put down that stone. You know
what happened last time. [Shriek] Henry! Put
down that stone! Gladys! Put down your
dress! Try and be a lady. (SOT, p. 110)

Mr. Antrobus está para chegar de seu trabalho, como qualquer pai de família. As recomendações da mãe são rotineiras: ela pede que os filhos não perturbem o pai, tomando cuidado especial a fim de mantê-lo calmo e esquecido de qualquer problema, inclusive dos **defeitos** de sua prole, que espelha as imperfeições do homem. Mrs. Antrobus sente que passam por um momento delicado, onde a esperança e a confiança de Antrobus num fu-

turo melhor serão fundamentais para a sobrevivência de todos. Por isto pede a Gladys e Henry que fiquem "especially nice" (SOT, p. 111) e "extra quiet!" (SOT, p. 110) quando seu pai chegar.

A Gladys em particular, as recomendações são de que mantenha baixos seus vestidos e sua voz (SOT, p. 111). Porém, à visão do rosto maquilado de Gladys, a própria Mrs. Antrobus se desespera diante do que considera como mácula no exemplo de virtude angelical que a filha deve ser para o pai - note-se que se inverte a situação convencional: a filha é exemplo para o pai, e não o contrário:

MRS. ANTROBUS: [*still working, not looking at Gladys*]; And, Gladys, I want you to be especially nice to your father tonight. You know what he calls you when you're good - his little angel, his little star. Keep your dress down like a little lady. And keep your voice nice and low. Gladys Antrobus!! What's that red stuff you have on your face? [*slaps her*] You're a filthy detestable child! [*Rises in real, though temporary, repudiation and despair.*]

.....

MRS. ANTROBUS [*shrieking*]: I'm through with you, that's all! Sabina! Don't you know your father'd go crazy if he saw that paint on your face? Don't you know he couldn't live if he didn't think you were perfect? - Sabina! (SOT, p. 111-112)

Gladys é para o pai a esperança que sua luta pela sobrevivência valha à pena. No primeiro ato é ela quem, através da declamação de um poema, recupera em Antrobus a vontade de sobreviver; no segundo ato, ela ressalta aos olhos do pai as possíveis conseqüências da quebra da promessa que tem mantido a família Antrobus; no terceiro ato, Gladys tem nos braços um bebê, esperança e motivação para a reconstrução pós-guerra.

Gladys, ao surgir em cena no primeiro ato, é caracterizada como uma criança, mas usa maquilagem vermelha, cor simbolicamente associada à luxúria, à tentação, à paixão. Este vermelho é retomado no segundo ato, o ato que enfoca a degradação moral dos Antrobuses, e conseqüentemente da humanidade, quando Gladys entra em cena usando meias vermelhas:

[Enter Gladys right, followed by two CONVEENERS. She is wearing red stockings.] -

MRS. ANTROBUS: Gladys!

GLADYS: Mama, here I am.

MRS. ANTROBUS: Gladys Antrobus!! Where did you get those dreadful things?

GLADYS: Wha-a-t? Papa liked the colour.

MRS. ANTROBUS: You go back to the hotel this minute!

GLADYS: I won't. Papa liked the colour.
(SOT, p. 147)

A menção ao pai enfatiza simultaneamente a vontade de Gladys em agradá-lo (ela faz parte dele e ele dela) e o fato de Antrobus estar enveredando pelo caminho da irresponsabilidade ligada ao prazer por si só, ou seja, ao aproveitar os momentos hedonisticamente, sem se importar com as conseqüências de seus atos. Mrs. Antrobus desespera-se mais uma vez, porém acaba utilizando a situação para mostrar a Antrobus o resultado da quebra daquela promessa⁹ que tem mantido seu casamento:

MRS. ANTROBUS: And when that promise is broken - this can happen! *[With a sweep of the hand she removes the raincoat from Gladys's stockings.]*

ANTROBUS *[stretches out his arm, apoplectic]:* Gladys!! Have you gone crazy? Has everyone gone crazy? *[Turning on Sabina]* You did this. You gave them to her.

SABINA: I never said a word to her.

ANTROBUS [*to Gladys*]: You go back to the hotel and take those horrible things off. (SOT, p. 150)

É Gladys quem traz à tona a degradação moral do irmão no segundo ato. Indignada com a decisão do pai em separar-se, ela relata o incidente em que Henry feriu um homem e assim colocou a polícia novamente atrás dele:

GLADYS: Anyway, I think you ought to know that Henry hit a man with a stone. He hit one of those coloured men that push the chairs and the man's very sick. Henry ran away and hid and some policemen are looking for him very hard. (SOT, p. 151)

Novamente porque, como as meias de Gladys, este incidente tem precedentes. No primeiro ato, Mrs. Antrobus recomenda a Henry esconder a cicatriz em sua testa, amarga lembrança do que mais tarde descobrimos ser o assassinato de um irmão:

MRS. ANTROBUS: [...] [*Shriek*] Henry! Henry! Why - why can't you remember to keep your hair down over your forehead? You must keep that scar covered up. (SOT, p. 110)

A menção do antigo nome de Henry e o empenho de todos em esquecê-lo ainda vêm comprovar o que até então eram apenas suspeitas:

HENRY: Mama, today at school two teachers forgot and called me by my old name. They forgot, Mama. You'd better write another letter to the principal, so that he'll tell them I've changed my name. Right out in class they called me: Cain.

MRS. ANTROBUS [*putting her hand on his mouth, too late; hoarsely*]: Don't say it. [*Polishing feverishly*] If you're good they'll forget it. Henry, you didn't hit anyone today did you?

HENRY: Oh ... no-o! (SOT, p. 111)

A cicatriz, porêm, aparece ainda maior e mais escura depois que Henry apedreja seu vizinho, fato desta vez reportado por Sabina que, indignada, afirma ter sido "stark murder" (SOT, p. 122). Quando Henry reaparece em cena, ele tem na testa uma cicatriz, "a large ochre and scarlet scar in the shape of a C" (SOT, p. 122); é a marca bíblica de Caim feita por Deus para que ninguém jamais o matasse:

E Caim disse ao Senhor: A minha iniquidade é muito grande para que eu mereça perdão. Eis que tu hoje me expulsas desta terra, e me esconderei da tua face, e serei vagabundo e fugitivo na terra, portanto, todo o que me achar me matará. E o Senhor disse-lhe: Não será assim, mas qualquer que matar Caim será castigado sete vezes mais. E o Senhor pôs um sinal em Caim, para que o não matasse ninguém que o encontrasse. (Gênesis 4: 13-15)

Henry, literalmente como filho, alegoricamente como representante do mal entre os homens, é parte de Antrobus, ou seja, incorpora o lado negativo do ser humano, a crueldade, a maldade e o egoísmo inerentes ao indivíduo. Seus confrontos com Antrobus, principalmente o mais direto e frontal, que acontece no terceiro ato, são conflitos do homem consigo mesmo, batalhas interiores que se travam entre impulsos positivos de esperança na reconstrução e no amor, e impulsos negativos de descrença total, pessimismo, ódio e revolta contra a humanidade.

Henry, no último ato, é descrito nas rubricas como "not as a misunderstood or misguided man, but as a representation of strong unreconciled evil" (SOT, p. 169). Tanto ele quanto Antrobus querem um mundo novo e melhor; mas Henry, ao contrário de seu pai, acredita que apenas pondo fim a tudo e a todos,

apenas recomeçando do zero tal mundo poderá ser formado:

HENRY [*talking in his sleep, indistinctly*]:
 Fellows, what have they done for us? Blocked
 our way at every step. Kept everything in
 their own hands. And you've stood it. When
 are you going to wake up?

.....

HENRY: All right! What have you got to lose?
 What have they done for us? That's right -
 nothing. Tear everything down. I don't care
 what you smash. We'll begin again and we'll
 show'em. (SOT, 168-169)

Na visão dele a sociedade fez do homem um fantoche dependente e sujeito a leis que lhe tolhem a liberdade; ele quer um mundo "where a man can be free, and have a chance, and do what he wants to do in his own way" (SOT, p. 170). Henry Antrobus é a parte do homem que se revolta contra as normas sociais, que almeja a libertação dos valores e conceitos ditados pela vida em sociedade. Ele crê na possibilidade de se construir um mundo em que as pessoas sejam plenamente livres e luta furiosamente por isso:

HENRY: Try what? Living here? - Speaking
 polite downtown to all the old men like you?
 Standing like a sheep at the street corner
 until the red light turns to green? Being a
 good boy and a good sheep, like all the
 stinking ideas you get out of your books? Oh,
 no. I'll make a world, and I'll show you.

.....

HENRY: Nobody can say must to me. All my
 life everybody's been crossing me - everybody,
 everything, all of you. I'm going to be free
 even if I have to kill half the world for it.
 Right now, too. Let me get my hands on his
 throat. I'll show him. (SOT, p. 170-171)

Embora Henry desafie Antrobus a matá-lo, Antrobus ouviu as palavras de Deus ("qualquer que matar a Caim sete vezes será castigado" - Gênesis 4:15) e sabe que tal atitude de nada adian-

taria, pois Henry não é um ser material que se possa exterminar com um tiro de revólver; Henry está em todos os homens. É preciso aprender a conviver com ele até que cada um possa eliminá-lo de si próprio, natural e gradativamente. Ao desafio do filho, portanto, Antrobus responde apenas:

ANTROBUS: You're the last person I wanted to see. The sight of you dries up all my plans and hopes. I wish I were back at war still, because it's easier to fight you than to live with you. War's a pleasure - do you hear me? - War's a pleasure compared to what faces us now: trying to build up a peace-time with you in the middle of it. (SOT, p. 169)

Antrobus, contudo, não desiste; ao contrário, reafirma a filosofia de vida que o vem sustentando há séculos, resumindo-a em uma fala endereçada a Henry e também a si próprio, mesmo porque ambos são parte de **Everyman**:

ANTROBUS [*hard*]: How can you make a world for people to live in unless you've first put order in yourself? Mark my words: I shall continue fighting you until my last breath as long as you mix up your idea of liberty with your idea of hogging everything for yourself. I shall have no pity on you. I shall pursue you to the far corners of the earth. You and I want the same thing; but until you think of it as something that everyone has a right to, you are my deadly enemy and I will destroy you. (SOT, p. 170)

Dentro da visão sistêmica de mundo que permeia SOT, visão baseada na inter-relação e interdependência essenciais de todos os fenômenos, os crimes de Henry são também os crimes de todos nós, de vez que somos, com os Antrobuses, uma só humanidade, partes integrantes e integradas em um mesmo todo, co-responsáveis pelo comportamento de cada indivíduo; nas palavras do próprio Antrobus, as conseqüências da atitude de Henry recaem sobre todos os homens: "ANTROBUS: Henry! Henry!

[*Puts his head on his forehead.*] Myself. All of us, we're covered with blood" (SOT, p. 124).

No entanto, mesmo que decepcionado e abatido pelo comportamento de Henry, o menor incidente de cunho afirmativo renova-lhe as forças, pois dentro da visão de Antrobus a beleza e a significação da vida estão nos menores momentos, nas situações mais rotineiras do cotidiano. Por isso a simples menção à declamação de Longfellow por Gladys, ao final do primeiro ato, é capaz de restabelecer em Antrobus as esperanças que o assassinato cometido por Henry esmagara.

Antrobus e sua filosofia de vida são uma resposta àquelas que esmorecem perante as dificuldades e se desesperam diante da insensibilidade e aparente irremediabilidade do mundo, desistindo de lutar por seus objetivos. Ele prefere enfrentar a vida com seus problemas e lutar por soluções a todo custo, reconhecendo que:

MR. ANTROBUS: [...] every good and excellent thing in the world stands moment by moment on the razor-edge of danger and must be fought for - whether it's a field, or a home, or a country.
(SOT, p. 176)

Antrobus parece vencer suas batalhas sempre **por um triz**; é como se cada homem, andando na lâmina de uma navalha ("on the razor-edge of danger"), só não se cortasse por muito pouco ("by the skin of his/our teeth" - como todos somos um só, interdependentes, **our** é o pronome mais adequado para o título da peça).

Antrobus ressalta aqui, mais uma vez, a importância fundamental da luta na vida. O homem vive em perigo, precisando lutar por todas as suas conquistas. Mas as vitórias alcançadas

não são benéficas em si mesmas - cabe a ele aproveitá-las o melhor possível, pois ele tem a capacidade de transformar derrotas em vitórias, ou vitórias em derrotas: o saldo da vida depende de como o homem se utiliza dela, e da vontade de **Everyman** depende o sucesso de todos.

O terceiro ato da peça, embora retome o primeiro ciclicamente, como veremos adiante, difere dos anteriores quanto ao tempo. Encontramos os Antrobus durante os primeiros momentos da reconstrução **pós-catástrofe**, e não **pré-catástrofe** como nos dois primeiros atos.

Em consequência da guerra recém terminada, o cenário, reconhecidamente o mesmo do primeiro ato, aparece agora em desalinho, assim como as personagens, todas **sobreviventes em farraços** - literal e figurativamente. Todavia, este é o ato da reconstrução por excelência, e assim como a nível metateatral toda uma cena é re-ensaiada, reconstruída, também o cenário volta a ser idêntico ao do primeiro ato; Gladys, Mrs. Antrobus e Sabina vestem-se exatamente como no primeiro ato, Henry usa "torn overalls" (SOT, p. 164) e Antrobus o mesmo terno que vestiu no início da peça.

Também o tempo volta ao **normal** e a interferência de séries cessa: a linha cronológica padrão é estabelecida conferindo ao ato final a **logicidade** temporal necessária para a reiteração e afirmação conclusiva dos temas abordados. Assim Thornton Wilder possibilita a compreensão da peça também às mentes mais tradicionais e ingênuas, ainda bastante apegadas ao racionalismo e à logicidade e que portanto não permitem à intuição desempenhar seu papel de acesso à interpretação de SOT.

A peça termina ciclicamente, com a cena final do tercei-

ro ato exatamente igual à cena de abertura do primeiro, reite-
rando na estrutura o conteúdo da peça - o homem recomeçando
sempre, em sua infundável luta pela sobrevivência, numa play -
- peça e brincadeira - cujo fim "isn't written yet" (SOT, p.
178). Embora tal recomeçar pressagie uma repetição de catás-
trofes e erros, sofrimentos e luta, Antrobus tem suas forças
renovadas pela certeza de que, mesmo em um processo muito len-
to, às vezes até imperceptível, "we've learned. We're learning"
(SOT, p. 176); a humanidade, afinal de contas, evolui, aprende
com seus erros e conta com "voices to guide us; and the memory
of our mistakes to warn us" (SOT, p. 176) se quisermos ouvi-
-las.

A mensagem final, antecedida de referências e citações
filosóficas que afirmam "the search for ideal truth and beauty
(SPINOZA), moral order and responsibility (PLATO), belief in
the potential divinity of man (ARISTOTLE) and faith in God
(Genesis again)" (BURBANK, 1961, p. 155), é de reconstrução,
de luta com esperanças renovadas¹⁰.

A passagem para um outro ciclo é marcada na peça por
três procedimentos ou técnicas utilizadas sucessivamente: a
iluminação, com o apagar e acender das luzes no teatro; a cita-
ção, com a retomada do texto bíblico referente à criação da
luz; a nível metateatral, com a volta à primeira cena do pri-
meiro ato, reiterando a ciclicidade da peça e da vida.

Reunindo estes três aspectos, SOT volta ao início do Gên-
esis, ao princípio da criação do mundo, sem se afastar da con-
temporaneidade. SOT termina com o reinício de mais um ciclo,
pois tão repentinamente quanto se fez, a luz também se apaga - e
torna a acender:

[Sudden black-out and silence, except for the last strokes of the midnight bell. Then just as suddenly the lights go up, and SABINA is standing at the window, as at the opening of the play] (SOT, p. 177)

Com o caminho iluminado, a primeira cena de SOT recomeça, e a peça não termina, pois "the end of this play isn't written yet" (SOT, p. 178). Mas a **apresentação** da peça acaba, com as palavras finais de Sabina:

SABINA: [...] Mr. and Mrs. Antrobus! Their heads are full of plans and they're as confident as the day they began. And they told me to tell you: good night. (SOT, p. 178)

reiterando a atitude positiva diante da reconstrução do mundo, atitude presente na peça em geral e no casal Antrobus em particular, mostrando a força da humanidade que, perseverante e esperançosa, nunca desiste de lutar, intuitivamente consciente de que esmorecer na luta significaria desistir de viver.

NOTAS

¹Embora o dilúvio seja um acontecimento geológico tanto quanto a glaciação, e referências bíblicas povoem os dois atos, consideramos apenas o tempo do segundo ato como bíblico, de vez que a Bíblia não se refere à glaciação, mas sim ao dilúvio.

²Ver capítulo 2.

³Ver capítulo 3.

⁴Referimo-nos à peça *Everyman*, de autor desconhecido, publicada no século XV. Segundo Kera STEVENS e Munira MUTRAN, é fácil verificar que "Everyman está cheio de alusões à tradição cristã, e, portanto, bem conhecidas de todos nós; nota-se, porém, que o valor permanente da peça transcende os limites da época em que foi escrita, em parte por não fazer referências a datas, figuras históricas e acontecimentos que exigiriam maior conhecimento do leitor, e principalmente por apresentar temas universais, que independem de tempo e lugar" (STEVENS, 1988, p. 50).

⁵Esta fala parece aludir à queima dos bruxos e seus livros durante a Idade Média, e à descoberta gradual de poucas cópias de livros raríssimos que vêm estimulando a ciência e motivando progressos no campo intelectual e artístico, comprovando a era medieval como período de grande efervescência cultural.

⁶EINSTEIN, em conversa com um poeta, atribui à ciência uma origem intuitiva semelhante à da arte: "A classic example of Albert Einstein as the poet St. John Perse explained to him the importance of intuition in poetry, 'But it's the same thing for the man of science', he said. 'The mechanics of discovery are neither logical nor intellectual. It's a sudden illumination, almost a rapture. Later, to be sure, intelligence analyses and experiments confirm (or invalidate) the intuition. But initially there is a great forward leap of the imagination'" (CROSSAN, 1975, p. 31).

⁷Ver capítulo 2, sobre visões do homem do século XX.

⁸Ver capítulo 2, onde se comentam as personagens de Wilder como arquétipos ou clichês.

⁹Ver capítulo 4, p. 79.

¹⁰Para as citações filosóficas em SOT, ver capítulo 4, p. 82-83.

5 ASPECTOS METATEATRAIS: A INTERFERÊNCIA DE SÉRIES - A DIALÉTICA DO ENCENADO E DA ENCENAÇÃO

Não parece possível - ou mesmo relevante - saber se os homens são feitos por livros ou os livros por homens¹, se a vida imita a arte ou a arte imita a vida. O principal é reconhecer o papel da arte como organizadora de nossos sentimentos e o papel social da literatura e da arte em geral como algo que orienta a sociedade, através do indivíduo, na compreensão de suas intuições e impressões da vida. Só se entende a natureza (inclusive a humana) quando emoção não se opõe à razão². Embora à primeira vista pareça contraditório, a arte, fazendo uso de símbolos e ilusões³, acomoda percepção e lógica, valoriza e desperta a intuição no público. Conforme Suzane LANGER,

above all, art penetrates deeply into personal life because in giving form to the world, it articulates human nature: sensibility, energy, passion and mortality. More than anything else in experience, the arts mold our actual life of feeling. This creative influence is a more important relation between art and contemporary life than the fact that motifs are derived from the artist's environment. (LANGER, 1953, p. 401)

Temos assim uma das várias funções já conferidas à arte, ou seja, a de organizar o mundo, de fornecer estruturas para a ordenação e compreensão do caos de emoções na vida real. A confiança no papel organizador da arte convencionalizou-a como um mundo estruturado.

O teatro, mesmo tratando de temas caóticos, poucas vezes assumiu uma forma também caótica de apresentação - ao menos até o início do século XX, quando começaram a aparecer os teatros de improviso, ou *living theatres*. Até então, ator e personagem eram um só ser no palco; o mundo dos bastidores permanecia oculto, evitando-se ao máximo a quebra da ilusão de realidade criada no palco, ilusão que mantinha oculta a artificialidade dos ensaios e cenários. Embora na farsa, no *vaudeville* e na comédia em geral algumas liberdades fossem permitidas e incursões na tematização do teatral não fossem tão raras, limitavam-se em sua maioria a momentos esparsos na peça.

Uma das maneiras que os dramaturgos e diretores encontraram para romper com o tradicionalismo destas convenções foi desnudá-las, denunciando-as ao público durante o espetáculo, abordando na peça o cotidiano do fazer teatro, mostrando ao público a realidade dos bastidores, em suma, fazendo *metateatro*. O prefixo grego *met(a)* significa "'mudança'; 'posteridade'; 'além'; 'transcendência'; 'reflexão crítica sobre'" (FERREIRA, 1975) - *metateatro* significa portanto mudança no teatro; algo que vem após e além do teatro tradicional; transcende o teatro; reflete criticamente sobre ele. Teatro que reflete sobre si mesmo é assim, basicamente, *metateatro*, e como tal caracteriza-se também por um certo grau de mudança em relação ao usual. Para isso, rompe com o tradicional, explorando o estranhamento causado pelo novo, o que pode levar ao riso natural diante do inesperado, diante da presença de elementos distoantes da estrutura tradicionalmente organizada e linear de um espetáculo teatral.

Muitos dramaturgos já utilizaram estas rupturas, a maior

parte deles criando efeitos puramente cômicos. Contudo, algumas peças (principalmente no século XX) levam os recursos metateatrais para além do riso mecânico inconseqüente; os efeitos criados extrapolam então o momento específico, avançando em direção a um significado mais profundo dentro não apenas da forma, mas também do conteúdo da peça. Nestas peças a ilusão de realidade acontece não em função de uma representação **verossímil** ou mimética, característica marcante do teatro tradicional, mas através da percepção de traços reais nas figuras e no mundo **caricaturados** na peça. O metateatro encontra assim seu espaço, desempenhando papel importante na representação do real, por mais inverossímil que isto possa parecer à primeira vista.

É o caso de SOT, onde forma e conteúdo dialogam entre si e refletem um ao outro. Desde o início o autor expõe o mecanismo teatral convencionalmente oculto: o cenário apresenta problemas técnicos; os atores esquecem suas falas, têm crises emocionais e desabafam aos olhos - e ouvidos - de todos; o diretor discute com os atores em pleno palco; uma cena inteira é re-ensaiada durante a apresentação da peça; sem contar os vários apartes endereçados à platéia e mesmo a outros atores em cena⁴. Obviamente tal estranhamento e comicidade têm seus efeitos colaterais, como a destruição da **quarta parede**⁵ e o restabelecimento do diálogo entre público e atores, fatores que redirecionam a atenção dos espectadores também à série da encenação.

Além de **preencher lacunas** na decodificação ou interpretação do texto, como quer Umberto ECO⁶, o público de SOT ainda participa da encenação da peça, mesmo que indiretamente. Sua presença se faz notar no palco e no próprio texto dramático,

onde as rubricas instruem os atores para que se dirijam ao público, com o qual comentam as motivações das personagens, afirmando as semelhanças entre as personagens do enredo e as personagens-atores da encenação, entre atores e pessoas comuns⁷:

SABINA: [...] I took this hateful job because I had to. For two years I've sat up in my room living on a sandwich and a cup of tea, waiting for better times in the theatre. And look at me now: I - I who've played *Rain* and *The Barretts of Wimpole Street* and *First Lady - God in Heaven!* [*The STAGE MANAGER puts his head out from the hole in the scenery*] (SOT, p. 102)

HENRY: In this scene it's as though I were back in High School again. It's like I had some big emptiness inside me - the emptiness of being hated and blocked at every turn. (SOT, p. 171)

ANTROBUS: [*in his own person, with self-condemnation, but cold and proud.*]: Wait a minute, I have something to say too. It's not wholly his fault that he wants to strangle me in this scene. It's my fault too. He wouldn't feel that way unless there were something in me that reminded him of all that. (SOT, p. 172)

A peça também expõe sua teatralidade ao reiterar aspectos artificiais da encenação. Há momentos em que os atores esquecem suas falas, não obedecem suas deixas - e não entram em cena na hora certa, atrapalham-se no improviso, resumem cenas inteiras, recusam-se a dizer partes de suas falas.

Um bom exemplo de tais momentos acontece no segundo ato, quando Sabina nega-se terminantemente a representar a cena em que ela convence Antrobus a separar-se da esposa. Em meio a protestos do ator com quem contracena, Sabina narra a cena em resumo, e nem mesmo a presença do diretor e de outros atores no palco consegue fazê-la representar tal cena. Quando finalmente o diretor resolve continuar a peça apesar de tudo, o ator que

representa Antrobus não consegue retomar de imediato seu papel, e precisa fazer um esforço de memória para relembrar sua fala seguinte:

SABINA: Thank you. I knew you'd understand. We'll do just what I said. So Mr. Antrobus is going to divorce his wife and marry me. Mr. Antrobus, you say: 'It won't be easy to lay all this before my wife' [*The ACTORS withdraw. ANTROBUS walks about, his hand to his forehead muttering.*]

ANTROBUS: Wait a minute. I can't get back into it as easily as all that. 'My wife is a very obstinate woman'. Hm... then you say ... hm ... Miss Fairweather, I mean Lily, it won't be easy to lay all this before my wife. It'll hurt her feelings a little. (SOT, p. 146)

Assim, os atores mostram-se mais próximos do público, mais semelhantes a seres humanos comuns - que também nem sempre aparecem nas horas certas, esquecem às vezes o que estavam dizendo, encontram dificuldade para expressar-se e mesmo para entender a peça (SOT, p. 101-103).

A identificação acontece portanto em dois níveis: a nível do encenado, o público é levado a reconhecer na família Antrobus o protótipo de todas as famílias, e em seus integrantes o homem em suas diversas tendências; a nível de encenação⁸, os atores são vistos como seres tão problemáticos, sensíveis, falhos, ou melhor, tão humanos quanto nós mesmos.

A ilusão de que o ator transforma-se na personagem é quebrada e cada ator representa duas personagens de maneira explícita: a do enredo propriamente dito (a que chamamos de *série do encenado*), e a personagem-atriz do enredo metateatral (ou *série da encenação*), mostrando, em cena, atores e atrizes como seres ficcionais no papel de personagens metaficcionais.

Tais características, ao invés de dificultarem a identi-

ficação do público com a peça, acabam aproximando-os ainda mais - o mundo **mágico** do teatro mostra seus truques, tornando-se menos distante e mais acessível, o que facilita a compreensão do mecanismo teatral. Esta proximidade, obtida através do desnudamento e da dessacralização do teatro, convida à identificação com os atores, apresentados como seres comuns que lutam para superar seus problemas tanto de ordem emocional (Henry e Antrobus, SOT, p. 171-172), quanto financeira (Miss Somerset, SOT, p. 102).

O público vê reiterada nas séries do encenado e da encenação em SOT uma representação estética de seu próprio mundo. O convite constante à participação - pelo chamamento direto ("Pass up your chairs, everybody. Save the human race"- SOT, p. 126) ou pelo processo interpretativo de preenchimento das **lacunas** (em que o público é auxiliado por Miss Somerset e pelos "splendid volunteers" quando discutem uma cena - SOT p. 158-160), descortina a possibilidade de participação efetiva na ação do palco, na série da encenação da peça.

Assim como no romance e na poesia deparamo-nos sempre com no mínimo duas realidades, o narrado e a narrativa, também no teatro encontramos esta duplicidade: o desenvolvimento da ação ficcional no palco é simultâneo ao processo de encenação desta ação. O mundo e a personagem, quando no palco, são portanto **ambíguos** por natureza, duplos em sua simultaneidade; sua presença física não apenas denota seus significados no mundo material, mas também adquire conotação própria dentro do contexto ficcional⁹.

O público, mesmo que intelectualmente consciente da realidade material do ator e dos objetos em cena, submete-se à

ilusão dramática, o que implica em "suspension of our knowledge that a real individual OTHER THAN the character being portrayed is before us" (SCHLUETER, 1977, p. 13); o público assim esquece que vê, em cada personagem o objeto do cenário, também seus correspondentes no mundo real, e a dimensão materialmente objetiva dos elementos teatrais é desprezada em detrimento de sua significação dentro do mundo ficcional.

O público em SOT, porém, é constantemente lembrado da teatralidade dos elementos no palco, e a série da encenação vai sendo gradativamente trazida à consciência do espectador, até que ela seja parte da série do encenado, caracterizando um processo metateatral em que o teatro representa a si mesmo.

Henri BERGSON, em seu famoso ensaio *O Riso* (1987), refere-se à **interferência de séries** como um dos processos do efeito cômico, definindo-a como o momento em que duas séries diferentes de fatos "defrontam-se em condições tais que os atos e palavras constantes de uma delas possam também convir à outra" (BERGSON, 1987, p. 55).

Embora BERGSON não se refira especificamente ao processo metateatral, é fácil observar que a interferência de séries ocorre também a este nível: através do uso de técnicas metateatrais, põe-se em evidência a série da encenação (ou o mundo da representação e da atuação), que **interfere** na série do encenado (ou na ação ficcional). Este processo de **interferência** pode limitar-se a menções ao mundo teatral entre as personagens, sem qualquer demonstração de consciência da presença do público, ou ele pode ocasionar uma completa derrubada da convencional **quarta parede**¹⁰, quando então o público e o mundo ficcional dialogam abertamente, manifestando a consciência de suas pre-

senças um para o outro.

Em SOT este processo de **auto-representação**, ou mais precisamente **interferência de séries**, acontece, a princípio, apenas a nível do cenário que "leans precariously over the stage" e, a um olhar nervoso da atriz, "slowly rights itself"; ou um fragmento que "flies up-into the lofts. SABINA is struck dumb with surprise, shrugs her shoulders and starts dusting Mr. Antrobus' chair, including the under side"; ou ainda "a portion of the door, right, flies up into the air and disappears" (SOT, p. 99-101). Estes recursos metateatrais, embora paralitem momentaneamente a ação, não a interrompem ou alteram.

Entretanto, quando Sabina (ou Miss Somerset, como se chama a atriz) inicia uma cena já em andamento, a série da encenação aparece claramente como parte da série do encenado, desnudando o mecanismo ou o caráter automático do teatro que, assim como a mecanização da vida a que BERGSON se refere, fica quase sempre oculto:

SABINA: [...] Don't forget that a few years ago we came through the depression by the skin of our teeth!

One more tight squeeze like that and where will we be?

[This is a cue line, SABINA looks angrily at the kitchen door and repeats]

... we came through the depression by the skin of our teeth; one more tight squeeze like that and where will we be?

[Flustered, she looks through the opening in the right wall; then goes to the window and reopens the act.]

Oh, oh, oh! Six o'clock and the master not home yet.

Pray God nothing has happened to him crossing the Hudson. Here it is the middle of August and the coldest day of the year. It's simply freezing; the dogs are sticking. One more tight squeeze like that and where will we be?
(SOT, p. 101)

Entretanto, a repetição e a reabertura do ato não são suficientes para restabelecer o andamento da série do encenado, e as duas dimensões, a encenação e o encenado, aparecem então ainda mais explicitamente, pois a personagem-atriz resolve dar vazão total à série da encenação; é como se a série da personagem se defrontasse com a da atriz, que sobrepõe seu mundo ao da personagem, interpretando com instrumental clássico um universo que foge aos padrões tradicionais de tempo e espaço:

VOICE [*off stage*]: Make up something! Invent something!

SABINA: Well ... uh ... this certainly is a fine American home ... and - uh ... everybody's very happy ... and - uh ... [*She suddenly flings pretence to the winds and coming downstage says with indignation*] I can't invent any words for this play, and I'm glad I can't. I hate this play and every word in it. As for me, I don't understand a single word of it, anyway - all about the troubles the human race has gone through, there's a subject for you. Besides the author hasn't made up his silly mind as to whether we're all living back in caves or in New Jersey today, and that's the way it is all the way through. (SOT, p. 101)

Com a defrontação das duas séries, a personagem Sabina e a atriz Miss Somerset se aproximam, e as semelhanças entre elas são realçadas: ambas estão inconformadas com suas situações, e enquanto uma protesta sobre a peça, reclamando já ter visto dias melhores no teatro,

SABINA: -[...] I took this hateful job because I had to. For two years I've sat up in my room living on a sandwich and a cup of tea, waiting for better times in the theatre. And look at me now: I - I who've played *Rain* and *The Barretts of Wimpole Street* and *First Lady* - God in Heaven! (SOT, p. 102),

a outra protesta em relação a sua situação no mundo dramático,

na lembrança de que já esteve em posição melhor:

SABINA: [...] I don't know why my life's always being interrupted - just when everything's going fine!! (SOT, p. 155)

SABINA: Kitchen! Why is it that however far I go away, I always find myself back in the kitchen? (SOT, p. 168)

O espírito simplista da atriz encontra o da personagem: nenhuma das duas espera muito da vida além de "good entertainment with a message you can take home" e idas ocasionais ao cinema, "every now and then I've got to go to the movies" (SOT, p. 102 e 175).

Assim como a encenação interfere no encenado, também o encenado intervém na encenação. É o que acontece quando Miss Somerset - sempre ela - compreende a significação da peça (fato que ocorre durante a representação em SOT, e não nos ensaios como de costume), ressaltando a importância do público para a realização plena de uma peça teatral:

SABINA: Now that you audience are listening to this, too, I understand it a little better. I wish eleven o'clock were here; I don't want to be dragged through this whole play again. (SOT, p. 105).

SABINA: Mr. An...!! [*Suddenly she drops the play, and says in her own person as Miss Somerset, with surprise*] Oh, I see what this part of the play means now! This means refugees. (SOT, p. 117)

Miss Somerset, em momentos como este, aproxima-se dos espectadores, posicionando-se como um deles em seu processo de interpretação da peça; a atriz, assim como seu público, também está sujeita a *insights* de natureza artística que remetem ao estado diferenciado de consciência a que já nos referimos¹¹,

estado este que lhe permite intuir a significação de momentos específicos em particular e da obra como um todo.

Em dado momento a atriz aconselha ao público - e a ela mesma - que não leve a peça muito a sério, não pense sobre ela, não se envolva enfim, para não se perturbar. Mas Sabina acaba, com a ingenuidade de seus argumentos, reforçando a gravidade da situação e reiterando a prevalência da injustiça e do preconceito sociais:

[She starts to cross to the proscenium.]
 Oh, I don't like it. I don't like it.
[She leans against the proscenium and bursts into tears.]

ANTROBUS: Miss Somerset!

VOICE OF STAGE MANAGER: Miss Somerset!

SABINA *[energetically, to the audience]*:
 Ladies and gentlemen! Don't take this play serious. The world's not coming to an end. You know it's not. People exaggerate! Most people really have enough to eat and a roof over their heads. Nobody actually starves - - you can always eat grass or something. That ice business - why, it was a long, long time ago. Besides they were only savages. Savages don't love their families - not like we do.

ANTROBUS and STAGE MANAGER: Miss Somerset!!
[There is renewed knocking at the door.]

SABINA: All right I'll say the lines, but I won't think about the play.

[Enter MRS. ANTROBUS.]

SABINA *[parting thrust at the audience]*: And I advise you not to think about the play, either. *[Exit SABINA.]* (SOT, p. 117)

Negando a fome, fato conhecido e comprovado por todos, e fornecendo uma explicação absurda para apoiar sua assertiva, Sabina acaba causando efeito contrário ao que ela parece pretender - ao invés de confirmar seu raciocínio, os exemplos acabam provando a falsidade e ingenuidade de seus argumentos, ou

seja, uma assertiva contrária à dela.

Outro exemplo onde a encenação interrompe o mundo do encenado acontece quando toda uma cena é omitida por Miss Somerset, que resolve apenas narrar os acontecimentos, sem presentificá-los em ação; Sabina rompe bruscamente o andamento de uma cena, resumindo os eventos seguintes em palavras e forçando o diretor¹² a entrar em cena mais uma vez:

ANTROBUS [*between his teeth*]: But, Miss Somerset!

SABINA: I'm sorry. I'm sorry. But I have to skip it. In this scene, I talk to Mr. Antrobus, and at the end of it he decides to leave his wife, get a divorce at Reno, and marry me. That's all.

ANTROBUS: Fitz! - Fitz!

SABINA: So that now I've told you we can jump to the end of it - Where you say: [*Enter in fury MR. FITZPATRICK, the stage manager.*]

MR. FITZPATRICK: Miss Somerset, we insist on your playing this scene.

SABINA: I'm sorry, Mr. Fitzpatrick, but I can't and I won't. I've told the audience all they need to know; and now we can go on. [*Other ACTORS begin to appear on the stage, listening.*]

MR. FITZPATRICK: And why can't you play it?

SABINA: Because there are some lines in that scene that would hurt some people's feelings and I don't think the theatre is a place where people's feelings ought to be hurt. (SOT, p. 144-145)

Discussões teóricas sobre o papel social do teatro à parte, o mundo ficcional é novamente aproximado ao real pela atriz, que se recusa, desta vez terminantemente, a dizer as falas de sua personagem, receosa de ferir aqueles que porventura se identifiquem com a situação, mais particularmente uma amiga que esta noite veio assistir ao espetáculo:

MR. FITZPATRICK and ANTROBUS: Why can't you play it... what's the matter with the scene?

SABINA: Well, if you must know, I have a personal guest in the auditorium tonight. Her life hasn't been exactly a happy one. [...] I don't suppose it occurred to the author that some other women might have gone through the experience of losing their husbands like this. (SOT, p. 145)

A série do encenado afeta emocionalmente também um outro ator que não consegue separar a ficção da realidade (como se tal separação fosse possível) e não resiste à identificação: envolvido pelo mundo ficcional de sua personagem, esquecido, assim como o público, da presença de uma pessoa real além da personagem no ser material que a incorpora, o ator investe contra o outro ator, ambos ainda em suas personagens, e um estrangulamento quase acontece simultaneamente no mundo do encenado e da encenação. Miss Somerset interfere mais uma vez e procura relembrá-los do espetáculo anterior, quando a cena aconteceu com a mesma violência.

HENRY: [...] Right now, too. Let me get my hands on his throat. I'll show him. [He advances towards Antrobus. Suddenly Sabina jumps between them and calls out in her own person].

SABINA: Stop! Stop! Don't play this scene. You know what happened last night. Stop the play. [*The men fall back, panting. HENRY covers his face with his hands.*]. Last night you almost strangled him. You became a regular savage. Stop it!

HENRY: It's true. I'm sorry. I don't know what comes over me. I have nothing against him personally. I respect him very much ... I ... I admire him. But something comes over me. It's like I become fifteen years old again. (SOT, p. 171)

Segue-se uma cena típica de um consultório psicológico

- ou de uma aula de literatura - onde, ao mesmo tempo em que a personagem-ator explica sua motivação, também esclarece a motivação por trás das atitudes da sua personagem no encenado, e a cena adquire três dimensões: o ator em sua identificação com a personagem, a explicitação dos motivos da personagem através do ator, e a semelhança entre o mundo ficcional (a personagem) e a vida real (ator - ou personagem-ator):

HENRY: [....] I ... I ... listen: my own father used to whip me and lock me up every Saturday night. I never had enough to eat. He never let me have enough money to buy decent clothes. I was ashamed to go downtown. I never could go to the dances. My father and my uncle put rules in the way of everything I wanted to do. They tried to prevent my living at all - I'm sorry I'm sorry.

MRS. ANTROBUS [*quickly*]: Now, go on. Finish what you were saying. Say it all.

HENRY: In this scene it's as though I were back in High School again. It's like I had some big emptiness inside me - the emptiness of being hated and blocked at every turn. And the emptiness fills up with the one thought that you have to strike and fight and kill. Listen, it's as though you have to kill somebody else so as not to end up killing yourself. (SOT, p. 171-172)

Observa-se que, conforme a peça progride, também os momentos de ruptura metateatral ou interferência de séries vão aos poucos se intensificando. Assim como no início da peça os momentos metateatrais são de pequeno impacto no desenvolvimento da ação e acontecem com certa frequência, ao se aproximar o final, tais momentos, bem mais raros, são muito mais significativos como cenas completas em si mesmas.

A série da encenação literalmente toma conta do palco no início do terceiro ato, quando o diretor interrompe a peça

- desta vez com dificuldades, pois Miss Somerset, envolvida com sua personagem, demora algum tempo para percebê-lo - e pede que acendam as luzes, expondo o público ao olhar dos atores e de si mesmo. Começam as desculpas (entrecortadas por comentários maldosos de Miss Somerset) por uma apresentação tão **acidentada**, mas ainda um incidente precisa ser reportado: vários atores adoeceram e portanto precisarão ser substituídos. São apresentados ao público os "splendid volunteers", que se prontificaram a fazer as cenas dos atores doentes: "my dresser, Mr. Tremayne - himself a distinguished Shakespearean actor for many years; our wardrobe mistress, Hester; Miss Somerset's maid, Ivy; and Fred Bailey, captain of the ushers in this theatre" (SOT, p. 158). Procede-se então a um ensaio em pleno palco - as cortinas não podem ser fechadas porque parte da cena acontece no auditório; mas quem quiser poderá voltar ao saguão e prolongar um pouco o intervalo, avisa o ator que faz Mr. Antrobus, ou então assistir ao ensaio, ou mesmo conversar baixinho. Para os que ficam, o diretor explica a cena a ser ensaiada:

ANTROBUS: ... Now this scene takes place near the end of the act. And I'm sorry to say we'll need a short rehearsal, just a short run-through. And as some of it takes place in the auditorium, we'll have to keep the curtain up. Those of you who wish can go out in the lobby and smoke some more. The rest of you can listen to us, or ... or just talk quietly among yourselves, as you choose. Thank you. Now will you take it over, Mr. Fitzpatrick?

MR. FITZPATRICK: Thank you-Now for those of you who are listening perhaps I should explain that at the end of this act, the men have come back from the war and the family's settled down in the house. And the author wants to show the hours of the night passing by over their heads, and the planets crossing the sky ... uh ... over their heads.. And he says-this is hard to explain-that each of the hours of the night is a philosopher, a great thinker. Eleven o'clock, for instance, is Aristotle. And nine

o'clock is Spinoza. Like that. I don't suppose it means anything. It's just a kind of poetic effect. (SOT, p. 158)

Discute-se então em pleno palco o significado poético da cena, onde se explicam, de formas diferentes, algumas possíveis interpretações para as relações entre os filósofos e as horas da noite na cena que se ensaia. Tais explicações são bastante convenientes, de vez que auxiliam o público, de maneira natural dentro da estrutura da peça, a decodificar o simbolismo da cena:

SABINA: Not mean anything! Why, it certainly does.

Twelve o'clock goes by saying those wonderful things. I think it means that when people are asleep they have all those lovely thoughts, much better than when they're awake.

IVY: Excuse me, I think it means - excuse me, Mr. Fitzpatrick -

SABINA: What were you going to say, Ivy?

IVY: Mr. Fitzpatrick, you let my father come to a rehearsal; and my father's a Baptist minister, and he said that the author meant that - just like the hours and stars go by over our heads at night, in the same way the ideas and thoughts of the great men are in the air around us all the time and they're working on us, even when we don't know it.

MR. FITZPATRICK: Well, well, maybe that's it. Thank you, Ivy. Anyway - the hours of the night are philosophers. (SOT, p. 158-159)

Colocando três possibilidades interpretativas nas bocas das personagens-atores (Mr. Fitzpatrick, Miss Somerset e Ivy), Thornton Wilder oferece-as como possibilidades, sem excluir outras que possam surgir, realçando o caráter aberto da arte. Ao sugerir várias alternativas durante um suposto ensaio, Wilder dá ao público a oportunidade de rever a cena e reavaliá-la inter-

pretações; assim, a dificuldade natural em absorver algo novo ao executá-lo pela primeira vez¹³ é amainada, pois vemos e ouvimos a mesma cena duas vezes.

Em seguida o diretor passa as falas, mas outro mishap se anuncia, desta vez sem solução; o jeito é apelar para a criatividade do público - e as duas séries são mais uma vez colocadas em relevo quando Mr. Fitzpatrick se dirige novamente à platéia, lembrando o fato da cena estar sendo ensaiada e explicando (ou narrando) o que o público deve imaginar quando a cena for representada:

MR. FITZPATRICK: Ladies and gentlemen, the planets are singers. Of course, we can't replace them, so you'll have to imagine them singing in this scene. Saturn sings from the orchestra pit down here. The Moon is way up there. And Mars with a red lantern in his hand, stands in the aisle over there - Tz-tz-tz. It's too bad; it all makes a very fine effect. However! Ready - nine o'clock: Spinoza. (SOT, p. 159-160)

Apressadamente, o diretor certifica-se de que cada voluntário sabe sua fala e o ensaio termina. Miss Somerset então repete a abertura do ato gabbling the main points e a série do encenado finalmente retoma seu curso:

FITZPATRICK: Midnight. ...Midnight, Mr. Tremayne. That's right, you've done it before. - All right, everybody. You know what you have to do - Lower the curtain. House lights up. Act Three of THE SKIN OF OUR TEETH: [*As the curtain descends he is heard saying*] You volunteers, just wear what you have on. Don't try to put on the costumes today. [*House lights go down. The act begins again. The Bugle call. Curtain rises. Enter SABINA:*]

SABINA: Mrs. Antrobus! Gladys! Where are you? The war's over - You've heard all this - [*She gabbles the main points.*] where-are-they? Are-they-dead, too, et cetera. I-just-saw-Mr-

Antrobus- down town, et cetera. [*Slowing up*]
 He says that now the war's over we'll all have
 to settle down and be perfect. They may be
 hiding out in the back somewhere. Mrs.
 An-tro-bus. [*She wanders off. It has grown
 lighter.*] (SOT, p. 161)

Apesar de tantas rupturas no desenvolvimento do encenado e tantos momentos **absurdos** em relação às leis que parecem reger o mundo real, as situações e personagens da peça acabam por remeter à vida real. São, em essência, análogas às situações e pessoas - ou personagens - que encontramos todos os dias.

A identificação entre o público e a peça em SOT acontece em vários níveis. Primeiro, os atores se envolvem e identificam com as personagens, apontando-lhes as motivações e anunciando ligações entre as personalidades ficcionais e eles mesmos - pessoas reais embora também personagens. Segundo, as personagens, arquétipos ou clichês, são representantes da humanidade e as situações são momentos da história da raça humana transpostos para o cotidiano moderno, portanto suficientemente familiares e abrangentes para que cada indivíduo reconheça nelas partes de si mesmo. Terceiro, as personagens-atores aparecem como seres de carne e osso, com vida própria fora do teatro; é o caso de Miss Somerset, que reclama: "I took this hateful job because I had to. For two years I've sat up in my room living on a sandwich and a cup of tea ..." (SOT, p. 102), e também de Henry e Antrobus que, como personagens-atores, desabafam e analisam suas vidas e motivações em retrospecto:

HENRY: It's true. I'm sorry. I don't know what comes over me. I have nothing against him personally. I respect him very much [...]. I was ashamed to go downtown. I never could go to the dances. My father and my uncle put rules in the way of everything I wanted to do. They tried to prevent my living

at all - I'm sorry. I'm sorry.

MRS. ANTROBUS [*quickly*]: Now, go on. Finish what you were saying. Say it all.

.....
ANTROBUS [*in his own person, with self-condemnation, but cold and proud*]: Wait a minute, I have something to say too. [...] He talks about an emptiness. Well, there's an emptiness in me, too. Yes - work, work, work - that's all I do. I've ceased to live. No wonder he feels that anger coming over him.

MRS. ANTROBUS: There! At least you've said it.

SABINA: We're all just as wicked as we can be, and that's the God's truth. (SOT, p. 171-172)

Os atores têm traumas e problemas psicológicos e sociais que, reais ou imaginários, lembram nossos próprios problemas, também reais e imaginários.

Um quarto nível de identificação acontece mais diretamente relacionado à estrutura metateatral da peça: uma das personagens-atrizes reage à peça com ingenuidade, dando voz àqueles que se sentem perdidos fora da estrutura dramática clássica e convencional: Miss Somerset, saudosista, considera "Oh - why can't we have plays like we used to have" (SOT, p. 102), ou resmunga "I don't understand a word of this play" (SOT, p. 103). Deste modo, ela comenta a peça, extrapolando os limites de SOT e estendendo sua crítica à situação do teatro menos tradicional, ainda muitas vezes marginalizado e não compreendido ou sequer aceito pelo público.

A estrutura metateatral, rompendo com a linearidade da ação e ultrapassando os limites do palco, leva a encenação também ao espaço físico da platéia, fazendo com que a peça invada - literal e metaforicamente - o público em seu espaço de direito, o auditorium, surpreendendo, divertindo e incomodando ao

mesmo tempo:

SABINA [*after placing wood on the fireplace comes down to the footlights and addresses the audience*]: Will you please start handing up your chairs? We'll need everything for this fire. Save the human race. - Ushers, will you pass the chairs up here? Thank you.

HENRY: Six times nine are fifty-four, six times ten are sixty. [*In the back of the auditorium the sound of chairs being ripped up can be heard. USHERS rush down the aisles with chairs and hand them over.*]

GLADYS: 'And God called the light Day and the darkness, he called Night.'

SABINA: Pass up your chairs, everybody. Save the human race. (SOT, p. 126)

O limite físico do teatro como casa de espetáculos também é de certa maneira ignorado. SOT refere-se explicitamente a locais, datas e fatos da realidade do público, invadindo assim o mundo real, transportando-se para ele e trazendo-o para si. Os dois primeiros atos abrem com projeções que se referem diretamente a eventos e locais conhecidos do público como parte da vida real, como pertencentes à série da realidade em oposição, ou melhor, em contraste com a série da arte, e que portanto surpreendem ao serem vistos no teatro:

[*A projection screen in the middle of the curtain. The first lantern slide: the name of the theatre, and the words: NEWS EVENTS OF THE WORLD. An ANNOUNCER'S voice is heard.*]

ANNOUNCER: The management takes pleasure in bringing to you - The News Events of the World: [*Slide of the sun appearing above the horizon*] Freeport. Long Island. [...] New York City: [*Slide of the front doors of the theatre in which this play is playing: three cleaning women with mops and pails*] The X Theatre. During the daily cleaning of this theatre a number of lost objects were collected as usual by Mesdames Simpson, Pateslewski, and Moriarty. (SOT, p. 97)

[Towards the end of the intermission, though with the houselights still up, lantern slide projections begin to appear on the curtain. Timetables for trains leaving Pennsylvania Station for Atlantic City. Advertisements of Atlantic City hotels, drugstores, churches, rug merchants, fortune tellers Bingo parlours. When the houselights go down, the voice of an ANNOUNCER is heard.]

ANNOUNCER: The Management now brings you the News Events of the World. Atlantic City, New Jersey.

[Projection of a chrome postcard of the waterfront, trimmed in mica with the legend: FUN AT THE BEACH.] (SOT, p. 127)

EM SOT cada ato volta-se a atos anteriores, não só dentro da estrutura da peça como mundo ficcional, mas reportando a atos históricos da série da realidade, debruçando-se sobre o real e a ficção ao mesmo tempo, acabando por questionar os limites entre real e artístico, embaçando as fronteiras que muitos julgam existirem entre a vida e a arte.

O desnudamento dos artifícios e mecanismos teatrais em SOT torna a peça ainda mais próxima do público, pois mostrando as duas realidades ao mesmo tempo - ou seja, as duas séries, a do encenado e a da encenação - a peça acaba por chamar atenção para a relação dialética entre realidade e ilusão:

... in asking us NOT to forget the fictive nature of the DRAMATIS PERSONAE [some plays] have instead created a situation which may be more demanding intellectually and confusing emotionally, but which ultimately is truer to the conception of drama than the conventional absorption in illusion. For by insisting that the audience cognitively maintain bifocal vision, the playwright is constantly and overtly sustaining the dialectic which exists between reality and illusion. (SCHLUETER, 1977, p. 13)

De quando em quando Thornton Wilder introduz na peça elementos atenuantes da demanda intelectual e cultural, demanda

que poderia fazer de SOT um tratado hermético e extremamente complexo sobre a história da humanidade em seu caráter cíclico e holista. Recursos metateatrais como comentários de personagens-atrizes, que interpretam e explicam cenas, além da repetição de uma cena inteira durante o ensaio final, em pleno palco, com as cortinas abertas, conferem à SOT uma leveza que facilita o contato do público com a peça, permitindo inclusive ao espectador menos **letrado**, e mais ingênuo em relação ao mundo teatral, senão uma compreensão de grande parte da peça, ao menos o acompanhamento da ação e **insights** na abordagem filosófica da peça.

Ao fazer com que o público se concentre simultaneamente no encenado e na encenação, SOT acentua a estreita ligação entre realidade e ilusão, remetendo às semelhanças não apenas entre os Antrobuses e nós, mas também entre a estrutura do teatro e da vida como um todo.

Assim Wilder aproxima novamente, desta vez a nível de estrutura metateatral, a **ilusão** ou realidade ficcional, e a realidade **real** ou social, mostrando-as em sua semelhança e relembrando a questão da mimese: seria a arte imitadora da vida, ou a vida moldar-se-ia através e a partir da realidade? Sem resposta definitiva, o mais importante é perceber as semelhanças, os pontos de contato entre vida **real** e arte.

NOTAS

¹WILDE, 1969, p. 31.

²Ver capítulo 3.

³Suzanne LANGER, define *illusion* afirmando que "the illusion, which constitutes the work of art, is not a mere arrangement of given materials in an aesthetically pleasing pattern, it is what results from the arrangement"; e *symbol* é definido como "the bearer of an idea" (LANGER, 1955, p.68 e 47).

⁴Tudo isto apenas supostamente acontece, de vez que SOT não é o *living theatre* de Nova Iorque, não é teatro de improviso e portanto os atores não se mostram como pessoas reais; mesmo o aparente improviso das falas dos atores é ensaiado, e os atores no palco na verdade não passam de outras personagens. Temos, na personagem Sabina por exemplo, uma atriz representando tanto uma personagem, Sabina, quanto uma personagem-atriz, Miss Somerset. Utilizarei porém, por efeito de clareza, as palavras atriz e ator ao referir-me às personagens-atores quando não for necessário explicitar sua duplicidade característica de personagens metateatrais.

⁵Para definição de quarta parede, ver capítulo 2, nota 22.

⁶Ver capítulo 3.

⁷Sobre a reciprocidade das relações entre a vida e a arte, ver capítulo 3.

⁸É preciso ter em mente que mesmo a série da encenação não passa de encenado; ao ser tematizada a encenação transforma-se em encenado. Manteremos, porém, série da encenação ao referirmo-nos ao mundo teatral representado em SOT, ou seja, ao processo de encenação teatral que se desenvolve concomitante, e às vezes apenas subjacentemente à ação do enredo dos *Antrobuses*.

⁹Para detalhes sobre o processo semiótico de denotação-conotação que objetos e atores assumem no palco, ver ELAM, 1980, capítulos 2 e 3 mais particularmente.

¹⁰Ver capítulo 2, nota 22.

¹¹Ver capítulo 3.

¹²Assim como estamos tratando de personagens que representam atores, também o diretor a que nos referimos é um personagem-diretor.

¹³Ver capítulo 3.

6 CONCLUSÃO

PLAYER: We keep to our usual stuff, more or less, only inside out. We do on stage things that are supposed to happen off. Which is a kind of integrity, if you look on every exit being an entrance somewhere else.

T. Stoppard

A comédia, segundo HOWARTH (1978), imita¹ a natureza através de espelhos tortos, que distorcem as imagens, estilizando o homem e o mundo² - o que, a nosso ver, pode aproximar a arte ainda mais da vida. A visão caricatural da comédia, e mais especificamente da sátira, ao enfatizar aspectos absurdamente cômicos do mundo, desnuda a vida; mostrando-a em sua essência, brinca com sua ilogicidade, sua falta de sentido, seu absurdo.

Assim, o mundo cômico atrai o público prometendo-lhe um universo descontraído, cujas leis não estão pré-estabelecidas. Segundo BERGSON, convidado ao descanso e à "irresponsabilidade", o público entrega-se de bom grado ao cômico, deixando-se levar pela indolência, e "repousa da fadiga de viver":

Hã sempre no fundo da comicidade, dizíamos, a tendência a se deixar deslizar ao longo de uma rampa fácil, que é o mais das vezes a rampa do hábito. Já não mais se procura ajustar-se e se reajustar sem cessar à sociedade da qual se é membro. Descuida-se da atenção que se deveria prestar à vida. Fica-se mais parecido a um desviado. Desvio da vontade, concordo, tanto e ainda mais que da inteligência. Desvio ainda, entretanto, e, por conseguinte, indolência. Rompe-se

com as conveniências como se romperia há pouco com a lógica. Enfim, adquire-se o aspecto de alguém que brinca. Nesse caso ainda, nosso primeiro impulso é aceitar o convite à indolência. Durante um momento pelo menos, entramos no brinquedo. Isso repousa da fadiga de viver. (BERGSON, 1987, p.99)

Relaxado, aliviado das pressões de seus papéis sociais, o indivíduo mostra-se mais autêntico, menos defensivo, mais vulnerável portanto. Basta observar aqueles que brincam ou jogam para perceber como as barreiras e convenções sociais abrandam-se, até mesmo quase se esvanecem, e a personalidade parece mais livre, à vontade. Brincar, jogar e representar são atividades tão semelhantes entre si, que na língua inglesa o mesmo verbo, play, é utilizado para todas.

Porém, ao mesmo tempo em que, através da comicidade, SOT libera o homem das pressões sociais, levando-o a um mundo de brincadeiras, um mundo incongruente que à primeira vista não existe, a peça também estabelece relações com o mundo social, mostrando que na verdade o mundo em que vivemos é muito semelhante ao esteticamente representado.

Os mesmos Antrobuses, uma "typical American family on its enterprise" (SOT, p.99), vivem há mais ou menos seiscentos anos, passando por momentos pré-históricos, como a descoberta da alavanca e da roda; históricos, como as guerras; e contemporâneos, como convenções e eleições políticas. Todos estes momentos acontecem no eterno presente em que a peça se desenvolve³, em meio a elementos cômicos e a uma estrutura de aparente caoticidade, estrutura esta enfatizada não apenas pelo tratamento que se dá ao tempo (misturando momentos e fatos de épocas distantes em um mesmo presente), mas também pelo uso de recursos metateatrais, que levam a caoticidade até o mundo da

encenação, onde partes do cenário flutuam no palco até desaparecerem, atores recusam-se a dizer suas falas e toda uma cena é re-ensaiada diante dos olhos do público.

O metateatro, como forma de objetivar, de trazer à consciência os processos artísticos que pervadem o mundo teatral, acaba em SOT também por estabelecer analogias com os processos da vida social, de relacionamento humano - a vida e o teatro observam-se mutuamente, copiando técnicas um do outro, imitando o proceder de cada um. Em SOT, onde o mundo dos atores (ou personagens-atores⁴) aparece em cena e a série da encenação é tematizada, somos levados a refletir sobre a natureza artística da vida: se os Antrobuses são a humanidade e cada um de nós faz parte dela, então os atores também são parte de nós e nós também somos atores. Embora nem sempre assumidamente, cada ser humano representa, como o próprio Antrobus, diferentes papéis sociais - o inventor, o político, o pai de família, "a veteran of foreign wars" (SOT, p. 98), "a pillar of the church" (SOT, p. 99) - e portanto, ao refletirmos sobre nossa natureza, somos atores fazendo metateatro, pois conforme WHITAKER, "the purpose of playing, both at first and now, was and is to hold the mirror up to playing. For what else can 'nature' mean? We find ourselves playing. Reflecting on our condition we begin to play the player" (WHITAKER, 1977, p.9).

O que acontece no teatro é um jogo de espelhos, onde variam os tipos de espelho com que se brinca (ora planos, refletindo imagens proporcionais, ora tortos, distorcendo as imagens) e a maneira de usá-los, que vai desde a mera observação o mais distante possível dos espelhos, até a imersão total neles, como fez Alice no País das Maravilhas.

Os universos paralelos e simultâneos do encenado e da encenação em SOT não apenas interferem ocasionalmente no desenvolvimento um do outro, mas a própria situação de um reflete a do outro. A encenação é acidentada, partes do cenário movimentam-se em momentos errados, interrupções e incidentes perturbam a fluidez da representação, obrigando os atores a reiniciar cenas já em andamento ou a retomar suas falas após um resumo narrado de uma ou outra cena, como acontece tipicamente em ensaios teatrais. O mundo encenado é ilógico (embora muito verossímil), sujeito a catástrofes periódicas que interrompem o curso da vida, obrigando o homem a recomeçar, como um João-Bobo que insiste em se re-erguer cada vez que o derrubamos. Tanto o encenado quanto a encenação fazem o jogo de "uma força que se obstina e de outra resistência que a combate" a que se refere BERGSON (1987, p. 41)⁵. O mundo encenado em SOT é, em suma, uma sucessão apocalíptica de acontecimentos catastróficos análogo à desordem periódica que se impõe à encenação da peça.

Conseqüentemente, crítica social e metateatro (conteúdo e forma) aproximam-se, senão no drama em geral, certamente em SOT, desde que ambos pressupõem o descobrir⁶ do objeto sobre o qual refletem, identificando-se em processo dialético de two-foldness ou espelhamento.

A presença de elementos cômicos e metateatrais confere à SOT uma aparência de brincadeira, uma ludicidade característica também da paródia literária, que re-escreve textos como quem faz caricaturas - o metateatro, assim como a comicidade em SOT, aproximam-se da paródia, assumindo portanto caráter extremamente revelador, de vez que, como uma caricatura, pare-

cem, sem ser, o mundo que parodiam.

Dentro da ludicidade cômica e metateatral, do jogo de espelhos onde o real e o imaginário, o objeto e sua imagem são confundidos, SOT busca o auxílio do público; declara-se incompleta como texto⁷, enfatizando sua dependência do público, sem o qual ela não se realizaria, visto que é dele que ela se origina e é a ele que ela se destina. Apelando verbal e diretamente à camaradagem do espectador, SOT confunde-o em seu papel e o atrai para a peça - ele passa a fazer parte do espetáculo não só como tema, mas também como participante em potencial, cuja presença é reconhecida e declarada durante a encenação⁸. É como se o público entrasse no mundo dos espelhos de SOT, onde as imagens aproximam-se dos objetos que representam, o mundo estético aproxima-se do real, o encenado da encenação, e as fronteiras entre eles ficam embaçadas, amortecidas.

Nesta atmosfera desenvolve-se a análise retrospectiva, contemporânea e futura da evolução da humanidade. Como na arte do século XX em geral, em SOT

o que se acentua (agora) é a simultaneidade dos conteúdos conscienciosos, a imanência do passado no presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos da vida, a amorfa fluidez da experiência interna, a ilimitabilidade da corrente do tempo que arrasta a alma, a relatividade de espaço e tempo, isto é, a impossibilidade de diferenciar e de definir os meios em que a mente se move".
(HAUSER, 1972, p. 1128)

Assim, elementos de espaço e tempo combinam-se na peça para a anulação do tempo e do espaço como os conhecemos, transcendendo o mundo objetivo em busca da continuidade da experiência, e ao mesmo tempo aproximando-se do mundo subjetivo em sua apreensão das diferentes realidades interiores e ex-

teriores, pois

não se é, em cada momento da vida, a mesma criança, ou o mesmo inválido, ou o mesmo solitário desconhecido, com os mesmos nervos despertados, sensitivos, inquietos?

[....] Não se passam todas nossas experiências, por assim dizer, ao mesmo tempo? E não é esta simultaneidade realmente a negação do tempo? E não é esta negação uma luta pela re aquisição dessa espiritualidade de que o espaço e o tempo nos privam? (HAUSER, 1972, p. 1134)

Desta maneira SOT posiciona sua avaliação da humanidade: num passar diacrônico de olhos pela história, observa-se a mesma essência sempre presente e conclui-se que, na ciclicidade da vida que o homem tenta transformar em espiral, a revolução precisa acontecer dentro do homem. Embora a vida e a história pareçam seguir determinado caminho por mero acaso, SOT mostra que também o homem tem um papel nesta rota, um poder de influência sobre o destino, escrito ao mesmo tempo por Deus e por ele próprio, cujo comportamento ditará os próximos atos da vida humana. A distinção cartesiana entre pares opostos é questionada em SOT, um universo regido por leis que a filosofia taoísta chinesa parece esclarecer melhor; nas leis do Tao destino e acaso, homem e Deus, real e irreal, coerente e incoerente são complementares, assim como tantos outros pares que a mente ocidental chama de opostos.

Para reforçar este argumento surge o mito, em socorro de uma tentativa não de organizar o mundo, mas de oferecer uma interpretação do mundo onde diferentes concepções interagem dialéticamente. Com o auxílio do mito, SOT mostra mais do que um mundo organizado por detrás da aparência caótica que ele assume a olhos não iniciados; mostra também e principalmente

a possibilidade de que o mundo seja coerente e justo, de que a vida valha o sacrifício e de que a evolução, embora muito gradual, esteja acontecendo. A função do mito em SOT pode refletir-se portanto nas palavras de CROSSAN ao estudar o papel do mito em sua relação com o mundo: "what myth does is not just to attempt the mediation in story of what is sensed as irreconcilable, but in, by, and through this attempt it establishes the possibility of reconciliation" (CROSSAN, 1975, p. 33).

A estrutura mítica de SOT reitera o otimismo e a esperança dos Antrobuses: ao descortinar a possibilidade do mundo ser um universo significativo, onde a humanidade ganha experiência e acaba evoluindo (mesmo que lentamente), o mito encaixa-se com perfeição aos outros elementos da peça, inclusive ao metateatro, pois ambos permitem vislumbrar ordem por detrás do caos. Em estrutura aparentemente desorganizada - o cenário aos pedaços, atores esquecendo suas falas e interrompendo suas personagens - o mundo do teatro expõe-se ordenadamente: o caos é organizado, as falas são ensaiadas até mesmo diante do público, as entradas em cena são na verdade cuidadosamente treinadas para parecerem casuais e improvisadas. Na série do encenado o mundo é igualmente caótico, confuso em sua atemporalidade diacrônica e nas várias alusões e dimensões que se sobrepõem e complementam - mas o encenado também acaba sendo estruturado, desta vez, pelo mito, que lhe permite uma interpretação baseada no ciclo busca - provas - iniciação.

No caso de SOT, vemos ciclos repetidos e intermináveis, uma vez que o conhecimento pleno e a unidade do ser a que ele levaria são vistos como inatingíveis: alcançar tal conhecimento significaria a morte de Antrobus e de toda a sua espécie.

Morte talvez como a de Macunaíma, passando de um estado a outro, diferenciado do anterior, ou talvez deixando simplesmente de existir. SOT não adentra o campo do pós-morte, mesmo porque a morte não se mostra dentro da visão positiva e afirmativa da peça: os Antrobuses nunca morrem; SOT saúda sempre a existência, celebra a sobrevivência da raça humana.

Mesmo produzida em meio à Geração Perdida (The Lost Generation), SOT ousou afirmar o sentido da vida apesar da confusão e insegurança reinantes na primeira metade do século. Remando contra a maré da época, a peça reitera em vários níveis e momentos a possibilidade do mundo ter significado, e da existência teimosa do homem não ser tão desprovida de propósito como a de um João-Bofo, mas ser de fato fundamentada e coerente.

Dentro de uma visão mais abrangente, visão com que se apreende e aprende o passado, o presente e o futuro como partes indistintas de um mesmo universo, cada homem é parte de uma mesma humanidade, de um mesmo organismo vivo e quem sabe até indestrutível; assim como há um pouco de passado e futuro no presente, considerando-se que as três unidades de tempo acontecem simultaneamente, também há um pouco de cada homem em todos os outros, um pouco de vida no teatro e de teatro na vida.

NOTAS

¹ARISTÓTELES, em *The Poetics*, afirma que o homem difere dos animais em sua capacidade congênita de imitação e no prazer que sente em imitar, colocando a mimese como noção estética válida na origem da arte, e ampliando o sentido do termo como incorporador também da vida interior do homem: "For to imitate is congenial to men from childhood. And in this they differ from other animals, that they are most imitative and acquire the first disciplines through imitation; and that all men delight in imitations. [...] For on this account, men are delighted on surveying images, because it happens that by surveying they learn and infer what each particular is; [...] it is not the imitation that pleases, but [it is through] either the workmanship, or the color, or some other cause of the like kind". (cap. 4, p.6).

²Ver HOWARTH, 1978.

³Ver capítulo 4, onde se discute o tempo em SOT.

⁴Ver capítulo 5, sobre personagens-atores.

⁵BERGSON refere-se ao boneco de molas como um dos brinquedos análogos à personagem de comédia em seu caráter repetitivo e automatizado. (O RISO, 1987, p. 42).

⁶Usamos o vocábulo para descobrir em várias das acepções listadas pelo dicionário Aurélio: "tirar cobertura, deixar ver, encontrar pela primeira vez, solucionar, decifrar, evidenciar, revelar, dar a conhecer, denunciar, alcançar com a vista, perceber, identificar, dissipar, explorar (percorrer), emergir, tirar o chapéu, aparecer, destacar-se, desanuviar-se, expor-se, revelar segredos". (FERREIRA, 1972, p.445).

⁷Ver SOT p. 105, 126 e 157 para alguns exemplos de tais momentos.

⁸Ver SOT p. 97, 101, 144 e 157 para exemplos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ARISTOTLE. The Poetics. In : CLARK, B. H. **European Theories of the Drama**. New York : Crown Publishers, 1965.
- 2 BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981.
- 3 _____. **Rabelais and His World**. Cambridge : MIT Press, 1968.
- 4 BERGSON, H. **O Riso : ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro : Guanabara, 1987.
- 5 BÍBLIA. V.T. Português. **Bíblia Sagrada**. São Paulo : Paulinas, 1980.
- 6 BIGSBY, C. W.E. **A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama**. Cambridge : C.U.P., 1983.
- 7 BOULTON, M. **The Anatomy of Drama**. London : Routledge & Kegan Paul, 1983.
- 8 BRECHT, B. **Estudos Sobre Teatro**. Lisboa : Portugália, 1957.
- 9 _____. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.
- 10 BURBANK, R. **Thornton Wilder**. New Haven : College and University Press, 1961.
- 11 CAMATI, A. O PRECEPTOR : A Poética do Riso de Lenz. **Fragmenta**, Curitiba, v. 3, p. 53-59, 1983.
- 12 CAMPBELL, J. **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton : Princeton University Press, 1968.
- 13 CAPRA, F. **O Ponto de Mutação**. São Paulo : Cultrix, 1982.
- 14 CROSSAN, J.D. **The Dark Interval : towards a theology of story**. Illinois : Argus, 1975.
- 15 DODD, W.N. Metalanguage and Character in Drama. **Lingua e Stile**, v. 14, n. 1, p. 135-150, 1959.

- 16 DÜRRENMATT, F. Problems of the Theater. In : SANDER, V. (Ed.) *Friedrich Dürrenmatt : plays and essays*. New York : Continuum, 1982. p. 233-261.
- 17 ECO, U. *Lector in Fabula : a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- 18 ELAM, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London : Methuen, 1980.
- 19 ESSLIN, M. *An Anatomy of Drama*: New York : Hill and Wang, 1977.
- 20 _____. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- 21 FERREIRA, A.B.H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1975.
- 22 GASSNER, J. *Mestres do Teatro II*. São Paulo : Perspectiva, 1954.
- 23 GOLDSTEIN, M. Thornton Wilder. In : DOWNER, A.S. *The American Theater*. Washington : Voice of America Forum Lectures, 1967. p. 67-79.
- 24 _____. *The Art of Thornton Wilder*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1965.
- 25 HAMPDEN, J. (Ed.) *Eighteenth Century Plays*. New York : Dulton, 1954.
- 26 HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. Rio de Janeiro : Mestre Jou, 1972.
- 27 HOWARTH, W.D. (Ed.) *Comic Drama : the European heritage*. London : Methuen, 1978.
- 28 HUTCHEON, L. *The Rethorical Functions of Irony : Key to Confusion or Clarity?* Trabalho apresentado à Modern Language Association of America, Annual Meeting, Dezembro, 1980.
- 29 _____. *Uma Teoria da Paródia : ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa : Edições 70, 1989.
- 30 LANGER, S. *Feeling and Form : a theory of art developed from philosophy in a new key*. London : Routledge & Kegan Paul, 1953.
- 31 MEREDITH, G. *An Essay on Comedy*. In : SYPHER, W. (Ed.) *Comedy*. London : John Hopkins, 1983.
- 32 NELMS, H. *Play Production*. New York : Harper & Row, 1950.
- 33 SCHLUETER, J. *Metaficcional Characters in Modern Drama*. New York : Columbia University Press, 1977.

- 34 STEVENS, K. ; MUTRAN, M. (Org.). **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare.** São Paulo : Global, 1988.
- 35 STYAN, J.L. **The Dark Comedy : the development of modern comic tragedy.** Cambridge : C.U.P., 1968.
- 36 VASCONCELLOS, L.P. **Dicionário de Teatro.** Porto Alegre : L.P. & M., 1987.
- 37 WILDE, O. **The Decay of Lying.** In : ELLMANN, R. **The Artist as Critic : critical writings of Oscar Wilde** Chicago - Chicago University Press, 1969.
- 38 WILDER, T.N. **The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act.** New York : Harper & Row, 1963.
- 39 _____ . **Our Town, The Skin Of Our Teeth, The Matchmaker.** Harmondsworth : Penguin, 1985.

OBRAS CONSULTADAS

- 1 ABEL, L. **Metateatro : uma visão nova da forma dramática.** Rio de Janeiro : Zahar, 1968.
- 2 BARTHES, R. **Mitologias.** São Paulo : Difel, 1975.
- 3 BAKHTIN, M. The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel : from the Greek novel to modern fiction. **PTL**, Amsterdam, v. 3, n. 3, p. 493-528, Oct. 1978.
- 4 _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** São Paulo : Hucitec, 1986.
- 5 BENTLEY, Eric. **The Playwright as Thinker : a study of drama in modern times.** New York : Harcourt, Brace & World, 1946.
- 6 BLISTEIN, E. M. **Comedy in Action.** Durham : Duke University Press, 1964.
- 7 BRANDT, G. Twentieth Century Drama. In : HOWARTH, W.D. (Ed.). **Comic Drama : the European heritage.** London : Methuen, 1978.
- 8 BROCKETT, O.G. **The Theatre : an introduction.** New York : Holt, Reinhart and Winston, 1964.
- 9 BRECHT, N. Theatre for Learning. In : CLARK, B. **European Theories of the Drama.** New York : Crown Publishers, 1965.
- 10 CAPRA, F. **O Tao da Física.** São Paulo : Cultrix, 1975.
- 11 COHN, R. **Terms of the Tragicomic Mixture.** Drama Survey, v. 5, p. 186-191, 1966.
- 12 CULLER, J. **The Pursuit of Signs.** London : Routledge & Kegan Paul, 1981.
- 13 DAWSON, S. W. **Drama and the Dramatic.** Norfolk : Cox & Wyman, 1970.
- 14 ECO, U. **Como se Faz uma Tese.** São Paulo : Perspectiva, 1977.
- 15 _____. **The Role of the Reader.** Bloomington : Indiana University Press, 1979.

- 16 ESSLIN, M. **Brecht: A Choice of Evils** : a critical study of the man, his work and his opinions. London : Heinemann, 1977.
- 17 FARACO, C.A. et al. **Uma Introdução a Bakhtin**. Curitiba : Hatier, 1988.
- 18 FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. São Paulo : Cultrix, 1957.
- 19 GASSNER, J. **The Two Worlds of Thornton Wilder**. In : WILDER, T.N. **The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act**, New York : Harper & Row, 1963.
- 20 GEISENHEYNER, M. **História da Cultura Teatral**. São Paulo : Aster, s. d.
- 21 GREBANIER, B. **Thornton Wilder**. São Paulo : Martins, 1965.
- 22 GUREWITCH, M. **Comedy: the irrational vision**. Ithaca : Cornell University Press, 1975.
- 23 HUMPHREY, R. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. Los Angeles : University of California Press, 1954.
- 24 LESKY, A. **Greek Tragedy**. London : Ernst Benn, 1967.
- 25 MERCHANT, M. **Comedy**. London : Methuen, 1972.
- 26 MORSON, G. **The Heresiarch of META**. **PTL**, Amsterdam, v. 3, n. 3, p. 407-427, Oct. 1978.
- 27 PORTER, T.E. **Myth and Modern American Drama**. Detroit : Wayne State University Press, 1969.
- 28 PFEIFFER, L. **The Novel and Society : reflections on the interaction of literary and cultural paradigms**. **PTL**, Amsterdam, v. 3, n. 1, p. 45-69, Jan. 1978.
- 29 RIGHTER, W. **Myth and Literature**. London : Routledge & Kegan Paul, 1975.
- 30 STEINER, G. **The Death of Tragedy**. London : Faber and Faber, 1974.
- 31 STEWART, S. **Nonsense : aspects of intertextuality in folklore and literature**. London : John Hopkins, 1979.
- 32 WIGHMAN, J. **Art Versus Life**. **Encounter**, v. 43, n. 3, p. 57-59, Sep. 1974.
- 33 WHITAKER, T.R. **Fields of Play in Modern Drama**. Princeton : Princeton University Press, 1977.
- 34 WILLET, J. (Ed.) **Brecht on Theatre : the development of an aesthetic**. London : Methuen, 1982.