

O Palácio de Cinema e a Cultura da Performatividade em *Essas são as escadas que você tem que vigiar* de Tennessee Williams

The movie palace and the culture of performativity in *These are the stairs you got to watch* by Tennessee Williams

Fernanda Sales Rocha Santos¹

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: fer.salesrocha@usp.br

Resumo

O artigo busca traçar uma relação entre a espacialidade e as características culturais dos palácios de cinema estadunidenses (*movie palaces*) do começo do século XX e a construção das personagens na peça *Essas são as escadas que você tem que vigiar* de Tennessee Williams. Seguindo a ideia de que a ambientação de uma obra de arte impõe sensorialidades e sentidos históricos específicos (Gumbrecht, 2014) e de que a frequência dos palácios de cinema trazia consigo um “consumo performático” (Slowinska, 2005), gostaríamos de refletir sobre como um espaço produz, ainda no campo literário, tensões épico-dramatúrgicas, atuando sobre as personagens do drama. Para tanto, será realizada uma análise da dramaturgia da peça e de um trecho de roteiro nunca filmado de Tennessee Williams, intitulado *Movie Sequence*.

Abstract

This paper aims to establish a relationship between the spatiality and cultural characteristics of early 20th-century American Movie Palaces and the development of the characters in the play *These Are the Stairs You Got to Watch* by Tennessee Williams. Following the idea that the ambiance of a work of art imposes specific sensorialities and historical meanings (Gumbrecht, 2014) and that the frequency of movie palaces brought with it a “performative consumption” (Slowinska, 2005), we would like to reflect on how space produces, in the literary field, epic-dramaturgical tensions, acting actively on the characters of the drama. To this end, we will analyze the dramaturgy of the play and an excerpt from Tennessee Williams’s never-filmed screenplay, entitled *Movie Sequence*.

Palavras-chave

Palácio de cinema. Tennessee Williams. Atmosfera artística. Cultura da performatividade. Construção de Personagem.

Keywords

Movie palace. Tennessee Williams. Artistic atmosphere. Culture of performativity. Character development.

¹ Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com período sanduíche na *School of the Arts* da Columbia University (New York). Mestre pelo mesmo programa na USP. Além de acadêmica, Fernanda também é dramaturga e roteirista profissional.

Introdução

É no hall de entrada de um decadente palácio de cinema em uma cidade no extremo sul dos Estados Unidos que a dramaturgia da peça curta *Essas são as escadas que você deve vigiar* (*These Are the Stairs You Got to Watch*), de Tennessee Williams, se passa. Nela, acompanhamos instruções para o primeiro e conturbado dia de trabalho de um jovem lanterninha. A espacialidade desse ambiente cultural específico tensiona as relações e configura as ações das personagens deste drama. Deste modo, buscamos um exame da construção do espaço e das personagens da peça, seguindo as ideias de atmosfera e de consumo performático, ambas conectadas com a cultura dos palácios de cinema do começo do século XX. Nesse processo, convocaremos para a análise um material de arquivo inédito, um trecho de roteiro escrito por Tennessee Williams que dialoga com a dramaturgia em questão.

Esse estudo alinha-se à ideia de que a interação entre mídias e diferentes artes gera tensionamentos estéticos e discursivos produtivos e que, assim, seria possível encarar a intermedialidade como uma historiografia no campo das artes, e mais especificamente nos estudos de cinema, conforme proposto por Lucia Nagib (2014). No caso, a referência do espaço e da cultura do cinema dentro da peça de teatro produz uma rica atmosfera histórica do final dos anos 1940 nos EUA – cujo imaginário cultural era dominado pelo cinema com seu sistema de estrelismo (*star system*) promovido por Hollywood. Deste modo, entendemos a espacialidade, nesta peça, como um componente da atmosfera artística capaz de, a um só tempo, conferir marcadores de uma experiência histórico-social e impulsionar a mola dramática da cena. Assim, coincidimos com os estudos do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht que propõe que as atmosferas de determinadas obras narrativas conseguem capturar e transmitir a sensação da vivência em momentos históricos particulares. Gumbrecht cita, por exemplo, o diário ficcional de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, como detentor de uma atmosfera que “nos conduz à melancolia e ao vago abandono que deve ter sido o cenário do Rio de Janeiro no tardo-império” (Gumbrecht, 2014, p. 24). Nesse sentido, a peça curta de Williams nos apresenta uma atmosfera decadentista intimamente conectada com o contexto econômico-cultural dos espaços de projeção fílmica bem como com a intensa crise que acometeu a indústria do ci-

nema estadunidense no final dos anos 1940, momento em que a peça foi escrita.

A investigação sobre a espacialidade desta peça, entretanto, não só configura uma análise de cenário capaz de ser representativo de vivências culturais particulares, mas de produzir sentidos, já que “a atmosfera é capaz de manifestar um inesperado potencial para o sentido” (Gumbrecht, 2014, p. 32). Sendo assim, gostaríamos de investigar como que o espaço, nesta peça, condiciona e move a ação, sendo um elemento capaz de produzir tensões históricas ao drama. A seguir, discorrerei sobre os aspectos culturais dos palácios de cinema para depois entrarmos no estudo crítico da dramaturgia teatral em conjunto com um breve trecho de roteiro que nos servirá de apoio.

O palácio de cinema: características, ascensão e decadência

Um palácio de cinema (*movie palace*) é um prédio suntuoso e extravagante com capacidade entre mil e seis mil espectadores cujo auge – de construções e de frequência – se deu entre a Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão, entre os anos 1910 e 1930. Embora possamos encontrar cine palácios em diversos países, inclusive no Brasil, foi nos Estados Unidos que esse tipo de construção nasceu e se desenvolveu: nos seus anos áureos, os palácios de cinema eram interdependentes do sistema de estúdios de Hollywood, sendo que cada grande estúdio² possuía o seu palácio para exibição dos seus próprios filmes. Desta forma, a frequência destes espaços fomentava a produção de filmes bem como a produção cinematográfica nutria a demanda dos palácios de cinema, em uma codependência de aspectos industriais. O cine palácio possui sua origem na junção de diferentes espaços de entretenimento, como os teatros de *Vaudeville* e o *Nickelodeon*, em prol de uma experiência mais duradoura de fruição fílmica que decorreu, sobretudo, com o filme de longa duração. Com esses prédios, a experiência cinematográfica, no início dos anos 1910, tinha pela primeira vez se movido de locais temporários, como feiras, shows e mercados, para um local com estrutura física permanente. Os palácios mais importantes se localizavam em áreas centrais das grandes

2 Chamadas de *Big Majors*, as produtoras que dominaram a atividade cinematográfica em Hollywood até 1948 eram: Paramount Pictures, Warner Bros., RKO Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, e 20th Century Fox.

idades.

O marco inaugural dessa estrutura arquitetônica foi a abertura do *New York Regent*, projetado por Thomas W. Lamb, em 1913, cuja fachada trazia símbolos religiosos misturados com grandes letreiros luminosos. Já o seu interior, com enormes lustres e pilastras cobertas de ornamentos, fazia referência aos palácios italianos do século XIX. Em termos estilísticos, o parente mais próximo dos palácios de cinema foi o teatro de ópera europeu. Alguns cine palácios foram, de fato, teatros de óperas pré-existent adaptados e modernizados para a projeção de filmes, como será o caso daquele descrito por Tennessee Williams em sua peça curta. Seguindo o “padrão opereta”, os cine palácios possuíam vários andares, com galerias, camarotes, escadarias, para além do espaço para orquestra e da tela em que o filme seria projetado. Muitos deles herdaram do teatro as cortinas vermelhas e o próprio espaço do palco teatral. Já a estética renascentista, com sua aparência monumental inspirada na arquitetura greco-romana – com arcos, colunas, pilastras ricamente adornadas com frisos esculpidos, nichos com estátuas e cornijas elaboradas com motivos mitológicos, escadarias de mármore, tapeçarias, lustres gigantes, fontes e espelhos – fazia parte da estética palaciana que grande parte dos palácios de meados dos anos 1910 herdou ou emulou. Esses espaços possuíam referências explícitas e até mesmo réplicas de palácios europeus e casas de ópera como *Versalhes* e a “Ópera de Paris”. Contudo, para além da estética barroca, rococó, renascentista, os cine palácios conjugavam elementos centrais na cultura popular dos EUA, como fachadas com vitrines de produtos à venda, luminosos a gás com propagandas, símbolos religiosos protestantes e imagens nacionalistas, tal como a bandeira dos Estados Unidos ou estátuas de figuras políticas: “o *movie palace* combinou tradições aristocráticas europeias com tradições populares americanas e as reformulou em um estilo apresentado como popular, mas de ponta” (Slowinska, 2005, p. 582 – tradução nossa)³.

Além dos palácios com inspiração europeia e apelo luxuoso, há pelo menos dois outros estilos que vieram posteriormente aos de estética “casa de ópera”. O primeiro deles é o palácio atmosférico (*At-*

mospheric Theater), configurado como um ambiente de fantasia moldado a partir de culturas consideradas “exóticas”. Trazendo uma decoração que tivesse apelo para o imaginário dos filmes de aventura do período, esses espaços se apropriaram de simbologias e referências a elementos arquitetônicos de culturas distantes aos EUA e fascinantes à época. Assim surgiram teatros com temática do Egito antigo e da China, por exemplo. O terceiro estilo mais conhecido de palácio de cinema é o Art Deco (*Art Deco Theater*), no qual um a decoração menos ornamentada abria espaço para uma arquitetura mais simples e sobretudo funcional – o que refletia a crise econômica na indústria cinematográfica, a introdução dos sistemas de som e toda uma mudança na experiência de se ir ao cinema ao longo dos anos de 1940.

O apogeu dos palácios de cinema se deu entre 1913 e 1929, sendo que é a partir dos anos de 1930, com a Grande Depressão, que esses prédios começaram a perder a sua força comercial. Tendo a indústria cinematográfica sido afetada pelo momento de recessão, houve cortes nos investimentos, principalmente nos serviços e na infraestrutura de novos prédios. Com o tempo, uma progressiva degradação desses espaços, em conjunto com o esfacelamento dos grandes centros comerciais das metrópoles estadunidenses, se instauraria. Durante a Segunda Guerra Mundial, contudo, os palácios tiveram um breve momento de recuperação, acompanhando o crescimento industrial e a melhora econômica do país. Mas foi em 1948, com a lei antitruste aplicada pela suprema corte dos EUA, na qual o poder dos conglomerados de produção cinematográfica sobre a atividade da exibição dos filmes foi vetado⁴, que o processo de decadência dos grandes palácios se intensificou de vez: sua atividade comercial é desconectada dos outros estágios da produção fílmica o que desestabiliza o sistema de funcionamento destes espaços. O resultado foi, quando não o fechamento dos palácios, o investimento ostensivo em outras atividades atrativas dentro destes prédios, tal como jogos e sorteios, a instalação de minicampos

4 Antes da Lei Anti-trust de 1948, aplicada pela suprema corte dos EUA, os estúdios tinham monopólio sobre as atividades de produção, distribuição e exibição dos filmes. Com essa lei, quebra-se o poder que uma empresa tem sobre todas as etapas da cadeia produtiva, o que gera uma crise no sistema de estúdios Hollywoodianos e a abertura do mercado para que filmes estrangeiros e produtoras menores possam, também, exibir seus filmes.

3 “The Movie Palace combined European aristocratic and American popular traditions and reworked them into a style presented as popular yet cutting-edge.”

de golfe ou noites especiais nas quais eram sorteadas louças de cozinha entre os frequentadores do espaço (Valentine, 1994, p. 90). Em 1960 começam sucessivas demolições concomitantes com a construção de pequenos teatros em centros comerciais (*small shopping mall movie houses*) na periferia das cidades, acompanhando a migração de famílias do centro para os subúrbios. Após alguns anos, grande parte desses prédios suntuosos, quando não demolidos, serviram a outros propósitos, frequentemente se tornando cinemas pornôis, igrejas, estacionamentos, mercados, academias, dentre outros (**Figura 1**).

Figura 1 – Loew's Kings Theatre⁵



Fonte: Matt Lambros /After the Final Curtain (2016).

Consumo performático: fenômeno moderno do Palácio de Cinema estadunidense

Os palácios de cinema eram ambientes extremamente populares. Segundo a historiadora Maggie Valentine, as pessoas poderiam entrar em um palácio por apenas 25 centavos e se sentirem como parte da realeza (Valentine, 1994, p. 65). Cabe lembrar que o cinema era uma atividade cultural extremamente popular e barata, muito mais acessível, por exemplo, do que a frequência aos teatros; a diferença de preço entre o ingresso para uma peça e para um filme, até meados dos anos de 1930, era aproximadamente cinco para um (Neale, 2017, introdução, s.p.). A experiência de se ir a um palácio

de cinema, nessa época nos EUA, ia além da ideia de se ir a uma sala para se assistir a um filme. Isso se dava, primeiramente, porque o filme de longa metragem era apenas uma das atrações em meio a vários outros eventos, fazendo parte de uma programação que envolvia shows musicais, performances teatrais, shows de mágica, sorteios, dentre outras atividades regulares. Em segundo lugar, porque ir a um palácio de cinema era uma experiência imersiva, na qual pessoas da classe média e da classe média baixa poderiam se sentir parte de uma classe superior por meio de uma vivência extravagante. Assim, trabalhadores no final de uma longa jornada de trabalho poderiam se sentir como reis e rainhas em um palácio: “o palácio de cinema não apenas proporcionava um contexto prazeroso para se assistir ao filme, mas formava uma experiência significativa por si só, a qual pode ter superado frequentemente a experiência do filme” (Slowinska, 2005, p. 577 – tradução nossa)⁶. A frequência dos cine palácios ia para além de “se ir assistir a um filme”, era um evento em si.

Maria A. Slowinska, pesquisadora em arte e cultura contemporânea, relaciona a ideia dessa experiência dos cine palácios com a de “consumo performático” (*performative consumption*). Para além da finalidade de entretenimento e consumo fílmicos, os palácios de cinema estadunidenses proporcionavam uma experiência na qual os frequentadores poderiam se imaginar e agir como pertencentes de outro *status* social ou se sentirem, por vezes, dentro dos filmes que assistiam. A conjunção entre consumo e essa expressão de vivências, essa ideia de *performance*, é um fenômeno típico da modernidade identificado, pela autora, na frequência dos palácios de cinema:

A performatização da cultura atualmente muito discutida – a propensão à imediatismo, sensualidade, corporalidade – encontra uma de suas primeiras expressões mais manifestas nos atos performativos, corporais e altamente ilusórios de ‘consumo performático’, que podemos observar na experiência do *American Movie Palace*. (Slowinska, 2005, p. 576 – tradução nossa)⁷

6 “...the Movie Palace did not just provide a pleasant context for watching a film but formed a significant experience in its own right, and one that might often even have surpassed the experience of the film itself.”

7 “The currently much discussed performativization of culture – the propensity toward immediacy, sensuality,

5 O Loew's Kings Theatre foi aberto em 1929 e fechado em 1977, no Brooklyn em NY. Ficou abandonado por décadas até que em 2010 teve início uma renovação completa. Hoje, reformado, abriga shows e atividades culturais e tem capacidade para três mil expectadores.

Não apenas as cortinas de veludo, estátuas de mármore, lustres de cristais ou candelabros chineses participavam da ambientação para essa experiência peculiar, mas os serviços, que proporcionavam um tratamento especial aos frequentadores, tinham um papel fundamental nesse consumo vinculado a uma expressão ou atuação social. E uma figura central nessa história era a do lanterninha. Os lanterninhas, no contexto dos palácios de cinema, eram garotos jovens, bonitos e muito bem vestidos que tratavam os frequentadores com extrema polidez. A beleza desses garotos parece ser algo digno de nota. Narando um relato imersivo, Slowinska descreve que logo ao entrar em um cine palácio os espectadores se deparavam com porteiros “jovens, atraentes e imaculadamente uniformizados” (Slowinska, 2005, p. 583). Já na hora do filme, um jovem “terrivelmente bonito”, nas palavras de Slowinska, guiava os espectadores para os assentos estofados de pelúcia. O fato de estarem muito bem-vestidos era importante para a atuação da mudança de *status* social operante naquele espaço, e os uniformes eram peça representativas para se emular um serviçal palaciano.

Tennessee Williams, o dramaturgo cuja peça em breve analisaremos, trabalhou como lanterninha no Teatro *Strand* e foi diante dessa sua experiência que ele sublinha o tipo de uniforme que era obrigado a usar nesse suntuoso palácio de cinema, em carta de 1943: “um uniforme noturno, azul-noite, com lapela de cetim” (Moschovakis e Roessel, 2011, p. 48). Então, Williams propõe, em sua carta, que ao invés dessa vestimenta, os lanterninhas deveriam usar “uniformes de futebol americano com as máscaras do receptor” (Moschovakis e Roessel, 2011, p. 480), insinuando as dificuldades do trabalho ao se lidar com atendimento ao público.

O fato é que essas figuras, ao mesmo tempo serviçais e propositalmente atraentes, tinham um papel importante no contexto dos palácios de cinema para além de abrir e fechar portas ou indicar lugares. A função deles era ligada a imersividade do espaço, a ideia de proporcionar aos frequentadores um tratamento especial e exclusivo: os lanterninhas eram “a personificação da classe, beleza, dignidade e

gentileza do outro mundo que os palácios tentavam representar” (Naylor, 1981, p. 174). Com a decadência desses espaços, especialmente dos palácios estilo opereta, a figura do lanterninha como elemento imersivo também entrou em crise. A ideia de que por poucos centavos você seria tratado – e poderia atuar – como rei ou rainha não era mais economicamente viável. Em meados de 1930, este tipo de lanterninha tinha-se tornado obsoleto: “os espectadores não mais esperavam um tratamento de realeza pelo porteiro, lanterninhas e atendentes do saguão” (Naylor, 1981, p. 174). No final dos anos 1940 a figura do lanterninha de outrora já era exuberante e desnecessária.

A performatividade vinculada à frequência dos cine palácios estadunidenses está ligada a possibilidade do frequentador se imaginar em outra classe social, atuando e sendo visto de forma diferenciada, mas também, como mencionado, de se sentir e se expressar como artistas do sistema de estrelismo ou como personagens de dentro dos filmes. Seguindo esse raciocínio, podemos supor que o espaço também se conectava com os gêneros cinematográficos dominantes do período, ou seja, os excessos arquitetônicos dos prédios de estilo opereta equivaliam aos excessos formais do melodrama cinematográfico dominante. Cabe lembrar a força cultural dominante da mídia cinematográfica até a metade do século XX: a atividade de se ir ao cinema (*moviegoing*) foi um fenômeno cultural extremamente relevante. O historiador Robert Sklar cunhará o termo *Movie Made America* (1994), algo como “América feita de filme”, para marcar como essa mídia teve um impacto indelével na cultura e na sociedade estadunidense no século XX. E Tennessee Williams talvez foi o dramaturgo mais atento ao poder cultural poderosíssimo desta mídia.

Williams construiu um vínculo profundo com a cultura cinematográfica para além de uma ideia de influência direta de suas formas e estilos: antes de fazer sucesso na Broadway, Williams trabalhou como lanterninha de salas de cinema e como roteirista nos estúdios da MGM; suas primeiras peças possuem estruturas similares a de roteiro cinematográfico (Santos, 2020); muitos de seus textos mencionam e se inspiram em atores e atrizes do sistema de estrelismo e, claro, é ainda o dramaturgo que ostenta o título de autor teatral de língua inglesa mais adaptado às telas depois de Shakespeare (Sala, 1991). Williams foi um assíduo frequentador dos palácios

corporeality - finds one of its most manifest early expressions in the performative, corporeal, and highly elusive acts of ‘performative consumption,’ which we can observe in the experience of the American Movie Palace”

de cinema, desenvolvendo um gosto pelo hábito que, posteriormente, será refletido na personagem de Tom Wingfield na sua peça “O Zoológico de Vídrio” (*The Glass Menagerie*, 1948). Palmer e Bray relatam: “Na primeira infância, Williams tornou-se um habitué dos palácios de cinema locais, como o famoso Tivoli (...) Suas experiências com um meio que ainda era uma novidade cultural sensacional, exerceram sobre ele um poderoso fascínio” (Bray; Palmer, 2009, p. 16 - tradução nossa)⁸

Essas são as escadas que você tem que vigiar

A peça curta *Essas são as escadas que você tem que vigiar* (*These Are the Stairs You Got to Watch*)⁹ foi escrita entre o final dos anos 1930 e o começo dos anos 1950, todavia, sua primeira montagem ocorreu apenas em 2004, após o lançamento de uma coletânea de peças inéditas de Tennessee Williams. A peça se passa no hall de um palácio de cinema que fora um teatro de ópera e está em avançada decadência. As escadarias de mármore, que são elementos paradigmáticos nesse tipo de palácios, para além de cenário, assumem a centralidade de toda a ação dramática. Essas escadarias dão acesso para galerias superiores que estão sob risco de caírem. O drama se passa no primeiro dia de trabalho de um lanterninha recém-contratado nomeado como *Garoto* que está recebendo instruções de *Carl*, um lanterninha no seu último dia de serviço depois de dez anos. A peça começa com uma instrução clara: Essas são as escadas que você tem que vigiar. É essa a primeira e única função que o novo funcionário deve desempenhar – resguardar que ninguém suba pelos degraus para as galerias superiores. Marca-se aqui uma grande distinção entre a antiga figura do lanterninha, antes ligada a um caráter de criação da ilusão de realismo, tal como serviço atraente dentro da ideia de consumo performático, e a sua função presente da peça: a de um vigia uniformizado portando uma lanterna. As galerias correm o

risco de despencar, mas não é exatamente por isso que os lanterninhas devem se manter vigilantes: ao longo da peça, fica evidente que os frequentadores do Palácio *Joy Rio* sobem as escadas para práticas sexuais. Essa informação nos é dada por procedimentos de insinuação e subtexto, até um momento em que se revela um processo de ressentimento e vingança vinculada a uma experiência sexual de Carl, no passado, em relação ao gerente do espaço, Mr. Kroger. Ainda há Gladys, uma adolescente que está menos interessada no filme do que nas atividades sobre escadas e que se lança sobre o garoto novato, convidando-o para subir os degraus com ela. O primeiro parágrafo da rubrica inicial da peça é o seguinte:

A entrada do Joy Rio, um cinema de terceira categoria que já foi um suntuoso teatro de ópera em uma cidade grande de um dos estados que costeia o Golfo do México. Em um ou dois anos, as autoridades condenarão o prédio e ele será demolido ou talvez restaurado como um marco histórico; neste momento, esquecido e malcuidado, suas glórias históricas são vagamente sugeridas por um vermelho adamascado encardido, descascado e enegrecido, e também pela ninfa lasciva em barroco dourado ao pé da suntuosa escada de mármore. Esse cenário é meramente sugerido, pois a área iluminada é muito pequena. Essa área inclui a ninfa, os degraus de baixo da escada de mármore e uma porta escrita “damas” - e, claro, uma porta para a área externa onde fica a bilheteria. (Williams, 2011, p. 71)

Embora detalhista, Tennessee Williams adverte que a área iluminada é pequena e inclui apenas alguns dos elementos descritos. É sabido do uso criativo das rubricas para além da função meramente técnica, por Williams. Maria Silvia Betti (2013), por exemplo, enfatiza o lirismo presente nas suas descrições. Neste caso, porém, o detalhamento do espaço inclui informações contextuais que não necessariamente são possíveis de estar dentro da cena, como a informação de que em breve o espaço será demolido ou que as galerias estão prestes a desmoronar. Embora a montagem de *Escadas* em um provável palco italiano possa vir a ter um cenário minimalista, a descrição de Williams aterra historicamente o evento dramático, instaura uma atmosfera e, assim, auxiliará na composição das personagens. Já algumas informações contextuais sobre o prédio, como o fato de ser em um antigo teatro de ópera que será

8 “In early childhood, Williams became a habitué of the local picture palaces, like the famous Tivoli, which were then doing a thriving business. His experiences with a medium still very much a sensational cultural novelty exerted a powerful fascination.”

9 Utilizamos a tradução do grupo Tapa, realizada por Gisele Freire, Kadi Moreno, Isabella Lemos e Rita Giovanna (2011), já para a versão original, consultamos a edição da Penguin, disponível na coletânea *Mrs. Paradise and Other One-Act Plays* (ebook, 2005)

demolido, aparecerão também dentro das falas das personagens, como para marcar se não pelo cenário diegético, pelo diálogo, as características tanto arquitetônicas quanto de estado de preservação daquele espaço. Logo nas suas primeiras falas, a personagem Carl diz ao lanterninha novato:

Aqui é um velho teatro de ópera. Você sabe disso, não sabe?! As escadas dão para três galerias. Não sei, talvez quatro. Nunca contei. Uma brisa derrubaria as galerias e os camarotes superiores, filas de camarotes por toda a volta, da direita para a esquerda do palco (Williams, 2011, p. 71).

Em conjunto com as rubricas, as falas sobre o espaço presentificam ao leitor, ao ator e ao espectador, as peculiaridades desse tipo de construção, localizando-o historicamente. Uso o termo presentificar em referência ao já mencionado Gumbrecht, que, como vimos, propõe que uma atmosfera pode capturar e transmitir a sensação da vivência em determinados momentos históricos – essa ação, para Gumbrecht, seria a de tornar presente certa sensorialidade histórica do passado aos leitores¹⁰. O espaço não está só na indicação de um cenário sugestivo, mas se faz presente no diálogo entre as personagens e isso é fundamental para se entender a sua importância nas relações ali estabelecidas. Esse movimento, ainda que na forma dialógica, torna mais épica a ação, já que a personagem determina e reflete sobre o espaço em que se insere. Nesta peça, não há uma reflexão ao estilo crítica-sociológica do meio, mas, como veremos, uma reflexão presente no corpo e no diálogo de uma personagem alimentada pela fúria do contexto de degradação e empobrecimento daquele ambiente. Entendemos o épico e o dramático como forças dramatúrgicas que se tensionam dentro do drama moderno, como refletido por Peter Szondi (2001), de modo que em Tennessee Williams essas forças entram em jogo frequentemente. Maria Silvia Betti resume a relação entre épico e dramático no drama moderno da se-

guinte forma:

enquanto a característica principal do épico é a intenção sociológica e científica de refletir sobre a infraestrutura das ações em sua alienação objetiva, o traço marcante do drama moderno que sobrevive nessas condições será o de figurar as situações de alienação e isolamento, passando por isso a coexistir com as próprias circunstâncias sociais que, em princípio, haviam colocado a forma do drama em questão. (Betti, 2011, p. 96)

Em *Essas são as escadas que você tem que vigiar* há um contexto histórico e social que tensiona e compõe o drama, de modo que não vemos uma “intenção sociológica e científica”, como nas teatralidades que lidam com o épico, mas temos um despertar, como veremos, daquelas personagens para a estrutura cultural em que se encontram: a crise do sistema de ilusionismo proporcionado pela indústria Hollywoodiana atinge o campo do trabalho das figuras dos lanterninhas. Outro elemento significativo que marca e define o espaço, além do que é descrito no diálogo e sugerido na rubrica inicial, é a exibição de um filme dentro do salão principal, o que ocorre concomitantemente com a ação no Hall de entrada do palácio. O som do filme invade a cena teatral: “De vez em quando, ouvimos ao fundo a trilha sonora do filme que está sendo exibido. Quando um espectador entra, sua sombra, grotescamente alongada, é projetada à sua frente sobre o velho carpete, pois lá fora a luz diurna está brilhando intensamente” (Williams, 2011, pg. 71). Diálogos e música do filme entram em cena e as personagens reagirão a essa interação comentando a película – que não assistimos, mas ouvimos¹¹. Essa interação filme-peça cria uma camada reflexiva e crítica em relação ao cinema, aos personagens e as suas presenças dentro de um palácio de cinema decrépito. Segundo Lúcia Nagib (2014), a interação entre mídias pode gerar um momento de ruptura no regime prevalecente de uma obra de arte, apontando para a reflexividade diante das marcas de cada midialidade que são evidenciadas. Aqui ocorre uma sobreposição inter-

10 Gumbrecht também fala que é por meio de fazer presente essas atmosferas, poderemos, como pesquisadores, desvendar ambientes e suas ambiências históricas a partir da análise de diferentes obras: “Além de tornar presente o ambiente de textos particulares, deveríamos tentar capturar os ambientes predominantes de situações históricas mais abrangentes, a partir da análise de obras de diferentes origens, formas e conteúdos.” (Gumbrecht, 2014, p. 27)

11 É interessante notar que o aspecto sonoro é um elemento importante na composição atmosférica: assumindo que atmosferas e ambiências se relacionam à tentativa de exteriorização de estados de espírito, Gumbrecht coloca que a percepção ambiental ocorre na dimensão de fisicalidade, como o que ocorre com a música quando escutada (Gumbrecht, 2014, p.13)

mediática que cinema-teatro que reflete um período histórico em que o cinema interferia definitivamente na sociedade estadunidense e na teatralidade, expandindo a cena para além do drama tradicional, fechado, redondo, e inserindo neste algumas marcas de modernidade.

Ainda no campo da atmosfera e ambientação da peça, gostaria de chamar a atenção para o uso da palavra “grotescamente” para definir as sombras projetadas de quem entra e sai de cena em direção ao filme. O grotesco é um tema recorrente na obra de Tennessee Williams, frequentemente entrelaçado com elementos surrealistas e traços do expressionismo. No entanto, trata-se de um expressionismo singular moldado às especificidades do teatro estadunidense e às tensões psicológicas e sociais que ele explora com intensidade. Esse advérbio, no contexto da peça, condiz com uma atmosfera extravagante, excêntrica e picaresca do espaço. Esse tipo de indicação está condicionado ao estilo de encenação, porém podemos notar marcas de estilo de escrita que condizem e nutrem a atmosfera espacial que Williams tenta construir em seu texto. Grotesco liga-se, também, com o estado de enojo do personagem do lanterninha Carl por aquele ambiente.

O lanterninha enojado, sujo e excessivo

Desde o começo até sua aparição definitiva em cena, Carl, o lanterninha em seu último dia de serviço, está ressentido com o espaço. Expõe que perdeu dez anos de sua vida naquela “pocilga fedorenta e sebosa” e acrescenta: “eu entrego a minha demissão porque eu chego aqui limpo e saio sujo. A sujeira não é minha, mas desse lugar imundo” (Williams, 2011, p. 78). As palavras *dirt* e *dirty* – sujeira e sujo – somam dezessete vezes em um texto com menos de dez páginas, na edição publicada pela Penguin (2005). Carl enfatiza repetidamente o quão o caráter sujo do ambiente impregnou o seu uniforme. Diz, ao lanterninha novato, que passou dez anos na mesma posição e recebe apenas dez dólares a mais do que quando começou. A peça ocorre numa dinâmica do experiente apresentando o local ao novato, que camufla a exposição do contexto social em que aqueles personagens estão inseridos por meio do diálogo. Ou seja, coloca na forma dramática algo que teoricamente e tradicionalmente faz parte da narrativa. Uma personagem conta a outra sobre o seu passado e com isso revela seu inconformismo, bem

como a dinâmica profissional implicada naquele espaço. O público, nós, somos colocados na mesma posição do novato: chegamos só agora ali, não temos como acessar o passado a não ser pela narrativa, travestida de conversa, na ação presente do lanterninha mais experiente. Carl dissimula, quando desenfreada a mola dramática, o caráter histórico da ação. Assim, embora não caiamos em um sistema expositivo, temos uma dimensão do contexto social em que aqueles mal pagos e abusados funcionários se encontram, no desmoronamento físico e moral daquele espaço que coincide com a decadência do sistema de estúdios Hollywoodiano e dos *movie palaces* pós 1948, se corporificando na sujeira marcada por Carl.

Essa personagem tem um mistério: ameaça contar o que aconteceu nas galerias há dez anos, quando foi contratado. Assim, Carl insinua um abuso sexual. Num ato de rebeldia, o funcionário experiente arranca o seu uniforme, o joga no chão e o rasga, ficando apenas de cuecas, seminu em cena. Depois, fora de cena – e sobre as escadas – Carl coloca fogo nas vestes que aparecerão queimadas e rasgadas nas mãos de dois policiais. Esse é um ato simbólico do declínio da figura do Lanterninha dos palácios de cinema estadunidenses e da própria crise econômica e cultural daquele tipo de espaço. Lembremos que os uniformes eram algo que definiam os lanterninhas nos áureos tempos dos palácios. De “uniforme sujo” a “uniforme queimado”, a peça e o personagem estabelecem, em progressão linear no texto, um símbolo da degradação de um espaço que, se até a década de 1930 era de um luxo delirante, mas democratizado, no final dos 1940 já não mais sustentava a miríade de ilusões vinculadas a cultura cinematográfica em crise.

Tema tabu, a questão do abuso sexual aparece como algo do passado que, no entanto, se atualiza neste último dia de trabalho de Carl. Um acerto de contas que levou dez anos para acontecer. Como o ressentimento é um sentir novamente, vemos sua fúria emergir como se o abuso tivesse acontecido apenas alguns minutos antes da peça começar. A fúria de Carl, que inicia um incêndio dentro do palácio de cinema, só será interrompida com a intervenção de dois policiais que o levam preso. A bilheteira do espaço, uma personagem secundária, diz que nunca viu esse tipo de comportamento daquele funcionário. Em uma dinâmica aristotélica a ação condicio-

na o caráter da personagem – preceito básico que se perpetua até hoje em manuais de narrativa, especialmente os de cinema. O comportamento agressivo de Carl poderia ser justificado por ele talvez ter sido demitido e esconder esse fato ou por um espelhamento no lanterninha novato, mas isso não está no texto. Assim, é como se faltasse a fagulha dramática que acende a agressividade de Carl, tendo em vista o abuso estar em um passado já distante e da bilheteira notar que nunca tinha visto esse comportamento. Aqui, não importa o que casualmente faz Carl explodir, mas que sua reação exagerada se conecta diretamente com o espaço em que está inserido. A espacialidade é condicionante fundamental do caráter de Carl: é sobre as escadas de mármore que ele foi abusado, é na tensão das paredes daquele espaço que sua fúria explode, é na galeria superior que ele queima o uniforme símbolo de sua submissão e decadência.

É possível também vincular Carl a uma performance de excesso vinculado ao espaço e ao melodrama cinematográfico predominante no período. Não significa dizer que Carl é uma personagem melodramática, mas que performa um excesso característico do espaço e da cultura dominantes; assim como os frequentadores dos cine palácios performavam outras classes sociais ou personagens de filmes, Carl engrena uma vingança com direito a ateamento de fogo, rasgamento de roupa, intervenção policial, características de narrativas de ressentimento tão presentes no melodrama cinematográfico do período. Portanto, a performatividade do excesso aqui vai se relacionar com esse espaço, cuja imundice faz de Carl um ressentido, bem como o tom ou a atmosfera ou, ainda, a dimensão sensorial, dos filmes hollywoodianos da época.

O gerente decrépito

Quando o gerente do palácio, Mr. Kroger, entra para averiguar o serviço dos dois lanterninhas, indicando que alguém havia subido as escadas proibidas, temos a seguinte descrição: “O gerente Kroger entra da rua. Ele é um homem corpulento e com uma decadência tão evidente como a do próprio prédio velho” (Williams, 2011, p. 76). Aqui, é explícita a relação entre o personagem e o prédio e, no desenvolvimento da peça, Kroger vai ganhando camadas mais grotescas impostas pelas falas de Carl. Do mesmo modo que o lugar é imundo, Kroger, para Carl, também o é. Repetidas ofensas relacionadas à

sujeira e perversão são lançadas ao gerente. Para contrabalancear as ofensas, Tennessee Williams não nos fornece nenhuma ação em cena que justifique essas acusações. Kroger repreende os lanterninhas por terem deixado alguém subir a escada. Depois, diante do comportamento de Carl, o gerente ameaça chamar a polícia. E ainda: a bilheteira entra em cena para a defesa do chefe. A mulher repreende Carl dizendo que o lanterninha chegava para trabalhar bêbado e “deixava as meninas subirem com homens atrás delas feitos bodes velhos” (Williams, 2011, p. 79). Também transmite a informação de que Kroger está com uma doença terminal. Na previsão de sua morte, o corpo de Kroger espelha o prédio que em breve será demolido ou ruirá.

Não há nenhuma ação, aos moldes aristotélicos, que define o caráter de Kroger, descrito por Carl em todo seu furor. Mas é na sua aparência equiparada ao espaço e em adjetivos abjetos lançados de forma repetitiva pelo funcionário ao chefe, que temos a construção dessa personagem tal qual o palácio de cinema dos anos 1940: velho, decrépito e prestes a ruir. Carl chama o gerente pela expressão *morphodite*. O termo é uma gíria popular e antiga estadunidense, redução da palavra hermafrodita em inglês e utilizada para se referir a homens afeminados. Para além da conotação homofóbica da gíria, Hermafrodito é uma importante figura da mitologia grega, filho de Afrodite com Hermes e cuja junção do seu corpo com a ninfa Salmacis o fez adquirir características corporais masculinas e femininas. Há inúmeras estátuas desta figura mitológica do período renascentista europeu, em mármore, nua ou seminua. Se lembrarmos que estamos em um antigo teatro de ópera, com decoração que imita palácios renascentistas, essa que poderia ser só mais uma expressão agressiva conecta, ainda mais, Kroger ao espaço e ao seu já antiquado e decrépito glamour palaciano renascentista de inspiração greco-romana.

Em *Essas são as escadas que você tem que vigiar* a homossexualidade está relacionada com o abuso sexual e de poder inseridos numa atmosfera grotesca. No entanto, em dois contos que possuem o mesmo cenário (o palácio de cinema *Joy Rio*), *Os mistérios de Joy Rio* (*The Mysteries of the Joy Rio*) e *Hard Candy*, a sexualidade exercida neste espaço conecta-se com uma dimensão de liberação sexual. Para as personagens dos dois contos, o palácio de cinema decrépito é refúgio de prazeres e local de alívio de existências miseráveis. Nesses contos, lan-

çados só anos depois da sua morte, a decadência do palácio *Joy Rio* se conecta com um abjeto que é prazeroso e transgressor. Talvez por se tratar de um escrito para o teatro, um meio mais popular e por Williams estar visando a aceitação do público, a relação entre esses homens neste espaço depauperado, diferentemente dos contos, surge como resultante de algo negativo, um ato de abuso. Assim, gostaria de afirmar uma postura crítica de Williams em relação a cultura do cinema que vai se desenhar de forma mais contundente na peça longa *O Zoológico de Vidro* e que já aparece na peça curta em questão. Contraditoriamente, um dos autores americanos mais adaptados às telas vinculou, em alguns de seus textos, a atividade de se ir ao cinema, de se trabalhar com o cinema ou de se assistir filmes com ações abjetas ou com uma ideia de decadência moral.

Gladys e a performance da Mulher Viciada

Perambulando e interrompendo o conflito entre Carl e Kroger, há Gladys, uma garota de dezesseis anos, frequentadora do espaço. Figura precoce, Gladys se dirige aos rapazes com um tom de superioridade, como se fosse mais velha ou experiente que os dois: “Olha só quem fala. Por que você não arruma um emprego de gente grande, meu bem?” (Williams, 2011, p. 73) – responde, ao ser questionada por Carl que não quer ninguém para fora da sala. Ela parece estar menos interessada no filme do que nas escadas e flerta com o novo lanterninha, até que sobe os degraus. Ao final da peça, o novo funcionário está sozinho e apreensivo, quando escuta lá de cima “Shhhhhhhhhh” duas vezes. O assobio se mescla com a música do filme que está sendo projetado, dentro da sala, e “vai crescendo para um clímax espiritual” (Williams, 2011, p. 86). Temos então duas ações com tensionamento sexual no drama: o desejo de vingança por um abuso sexual do passado e o flerte-convite para subir a escada junto a Gladys, no presente.

As entradas e saídas desta personagem feminina são acompanhadas por sons de diálogo do filme que vazam para o hall. Sabemos, por meio da conversa entre Carl e Garoto, que o filme que está sendo projetado no interior da sala é protagonizado por Joan Bennett. Bennett foi uma atriz que ficou popular do que veio a ser nomeado posteriormente

como *Film Noir*¹². Ao longo dos anos 1940 e com uma consistente parceria com o diretor Fritz Lang, Bennett interpretou uma série de figuras femininas traiçoeiras, malvadas, preocupadas com dinheiro, personagens que foram posteriormente nomeadas como Mulheres Fatais (*Femme Fatales*). Convenção-se que essas figuras femininas ariscas do cinema do final dos anos 1940 surgiram como consequência da Segunda Grande Guerra, em um momento em que a mulher ganhou mais independência e autonomia, indo trabalhar e realizando tarefas tradicionalmente relacionadas ao gênero masculino, tornando-se assim, uma ameaça ao homem que sobreviveu à guerra e voltou para a casa. Contudo, o pesquisador e teórico Mark Jancovich (2011) propõe que as *Femme Fatales* carregam o signo, na verdade, da Mulher Viciada (*Vicious Woman*), um estereótipo desde muito presente em Hollywood e que não se conecta, diretamente, com a ideia de uma mulher independente. Pelo contrário, preguiça, vícios, e postura indolente são algumas das suas marcas estereotípicas principais.

Joan Bennett interpretou várias dessas figuras, como por exemplo a personagem Kitty em “Almas Perversas” (*Scarlett Street*, Fritz Lang, 1945) cujo apelido era Pernas Preguiçosas (*lazy legs*). A preguiça aqui não está ligada a uma personagem que tenta fazer algo e não consegue, mas sim a uma mulher que vai, por meio da sua astúcia e beleza, explorar economicamente um homem e com isso manter uma vida cômoda de luxo, riqueza e vícios ao mesmo tempo que seus gestos e postura podem ter algo de profundamente languído e lascivo.

As ações e falas de Gladys são descritas “com

12 *Film Noir* é uma expressão que se tornou popular nos anos 1970 para designar uma série de filmes dos anos 1940 e 1950, sobretudo hollywoodianos, que possuíam características como um tom expressionista, mulheres ardilosas, investigações detetives, crimes, mortes escandalosas, narração em *voice over*, dentre outras. O elemento sombrio e uma atmosfera de desilusão presentes nessas obras é historicamente vinculado com a segunda guerra mundial. Alguns exemplos são “Um retrato de uma mulher” (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944), “Pacto de Sangue” (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1945), e “Crepúsculo dos Deuses” (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). Existem muitas polêmicas envolvendo o *Noir*, por ser um gênero que se configurou a posteriori e que abarca uma série de obras heterogêneas. Sobre o tema ver Jancovich (2011) e Crowther (2011).

frieza”, “com enfado”, “com uma fadiga indescritível”, sua voz “está quase inaudível de tão indolente” (Williams, 2011, p. 84). Somam-se a essa postura o fato dela estar sempre fazendo comentários picantes, como “minha amiga é louca por rapazes” (Williams, 2011, p. 81) ou “olha aquela moça nua! [a estátua da ninfa] Gosta das curvas? Aposto que as minhas são melhores” (Williams, 2011, p. 83). O modo que ela se porta e as coisas que fala não é só precoce para a idade, mas se assemelha ao estereótipo da Mulher Viciada, como as que Bennett interpretou. Não há uma descrição detalhada de Gladys, mas ao longo da peça ela afirma a cor escura de seus cabelos. A atriz Joan Bennett ficou conhecida por seus cabelos negros, na fase em que interpretou suspenses, e esse é certamente um detalhe que vincula esta atriz com a personagem da peça. O paralelo entre Bennett e Gladys, que anseia ser uma Bennett, e para isso torna seus gestos caricatos desse tipo de personagem, torna-se evidente.

Vamos lembrar o caráter performático da frequência dos palácios de cinema estadunidenses, em que se experiencia uma outra classe social, bem como modos vinculados a gêneros correntes, de imitação dos ideais do sistema de estrelismo. Nesse sentido, Gladys, com suas historietas picantes, seus gestos lentos, sua postura enfadonha e seus cabelos negros, performa uma típica mulher fatal do cinema daquele período. E aqui o ponto não é que ela simplesmente “imita” o estereótipo, mas que aquela espacialidade do palácio de cinema, com sua arquitetura e atmosfera ímpares – o que inclui, obviamente, o filme projetado, os diálogos que escapam da sala, a ninfa nua e os encontros sobre as escadas –, propicia o terreno perfeito para a ilusão desta adolescente. O espaço aqui, novamente, está intimamente conectado com o caráter desta personagem. É nesse palácio que o filme de Bennett está sendo projetado; é ali que os encontros sexuais ocorrem, e é nesse espaço que Gladys imita o comportamento das personagens hiper sexualizadas feitas por Bennett, que está sendo projetada sobre a tela.

Para expandir a reflexão sobre a atuação de Mulher Fatal de Gladys, gostaria de trazer para o debate um trecho não filmado do roteiro que Tennessee Williams estava escrevendo para a adaptação de “O Zoológico de Vidro”, em 1949, chamado *Movie Sequence*¹³. Nesse trecho há uma personagem

análoga a Gladys, ou, poderíamos dizer, há uma transposição de Gladys para essa outra obra. Em “O Zoológico de Vidro”, a personagem Tom Wingfield é um frequentador assíduo de cinemas na cidade de St Louis, locais condenados por sua mãe como antros de perversão. No processo de escrita do roteiro cinematográfico da peça, Williams escreveu uma sequência de duas páginas que se passa na entrada e em uma das galerias de “um cinema decrépito que já foi uma casa de ópera” (Williams, 1949, p. 1). Na nota inicial deste datiloscrito Williams diz que a sequência é uma sugestão para trazer uma ação excitante ao filme e explica que se inspirou no conto *Joy Rio* no qual também estava trabalhando naquele momento. Em *Movie Sequence* a ação se dá entre dois frequentadores do cinema, Tom Wingfield e Garota (*Girl*), a figura análoga a Gladys. A descrição de quando Tom chega ao hall de entrada do palácio é a seguinte:

Nós o seguimos até a bilheteria e entramos no foyer escuro como breu. Gradualmente, a luz distante e cintilante da tela alivia a escuridão e o barroco decadente da velha casa de ópera torna-se vagamente visível. A grande escadaria de mármore que dá acesso às galerias foi cercada por cordas e um letreiro diz: “NÃO SE APROXIME”. Na base dos corrimões curvos está a estátua dourada e desbotada de uma ninfa em atitude devassa. A luz bruxuleante que a ilumina a faz parecer quase viva. Tom aproxima-se lentamente e acende um fósforo. Ele se assusta com a voz rouca de uma garota que fala ao seu lado. Ele vira-se e a câmara faz uma panorâmica para a sua figura. Uma garota adolescente que parece ser uma irmã moderna da ninfa das escadas. (Williams, 1949, p. 1, tradução nossa)¹⁴

soais do Tennessee Williams no *Harry Ransom Center* (Austin/TX). Ele conta com duas páginas datilografadas e rasuras a caneta.

14 “We follow him to the ticket-window and inside the pitch-black foyer. Gradually the far away, flickering light of the screen relieves the blackness and the decayed baroque of the old opera house becomes dimly visible. The great marble stairs to the galleries have been roped off and a sign says KEEP OFF. AT THE base of the curving banisters is the faded gilt statue of a nymph in a wanton attitude. The flickering light on it makes it seem almost living. TOM approaches it slowly and strikes a match. He is startled by the husky voice of a girl speaking close beside him. He turns and the câmara pans to her figure. An ado-

13 Encontramos esse documento nos arquivos pes-

Pode-se perceber que a atmosfera dos antigos palácios de cinema estava na cabeça de Williams que escrevia um conto (*Joy Rio*), uma peça (*Escadas...*) e um roteiro fílmico (*Zoológico...*) com essa mesma ambientação. A Garota, nessa versão, assume um destaque na experiência do protagonista Tom dentro do cine palácio. A personagem conversa com Tom no mesmo tipo de dinâmica entre o lanterninha antigo e o lanterninha novato. Ela é a experiente, neste caso; ela é uma frequentadora mais antiga do espaço e, assim, puxa conversas provocativas a respeito das galerias superiores com Tom. A garota herda as mesmas características de Gladys, sendo que nesta proposta de escritura fílmica, seu caráter de mulher viciada hollywoodiana é ainda mais intensificado. Ela sobe as escadas e a sua descrição evidencia esse vínculo:

Ela se move indolentemente até o pé da escada e se inclina contra o frontão da estátua da ninfa. Ela usa uma saia preta de cetim e um largo cinto de couro e suas roupas adequadas como se um balde de água tivesse sido derramado sobre ela. Seu discurso contém um sotaque sugestivo e suas pálpebras caem um pouco enquanto ela fala. (Williams, 1949, p. 1, tradução nossa)¹⁵

O protagonista do “Zoológico de Vidro”, então, sobe as escadas por um caminho com sombras oscilantes e sussurros, até chegar em um local repleto de caixas sob a penumbra. Um fósforo é aceso e por um instante vemos a garota sentada sobre uma caixa. Som de rajadas de balas do filme que está sendo projetado em uma fusão entre essa imagem e o *The End* da tela do cinema. Essa cena traz o jogo de luz e sombra e a sensualidade dos filmes de mistério dos anos 1950, de modo que o roteiro faz uma referência explícita ao gênero. É um movimento metalinguístico, ainda mais quando a imagem do filme se funde com a tela do cinema, como se o autor sussurrasse: isso é cinema, isso é gênero, isso é construção. Infelizmente essa sequência de roteiro

lescent girl who seems like a modern sister of the nymph on the stairs.”

15 “She movers indolently over to the foot of the stairs and leans against the pediment of the nymph statue. She wears a black satin and a wide leather belt and her clothes fit as if a bucket of water had been poured over her. Her speech contains a suggestive drawl and her eyelids droop a little as she speaks.”

nunca foi filmada, nem faz parte de nenhuma peça ou coletânea, só podendo ser acessada nos arquivos manuscritos de Tennessee Williams.

Há ainda, em *Movie Sequence*, um trecho marcado com um grande X, como se aquela parte devesse ser desconsiderada. A parte excluída intensifica os traços de uma sexualidade perversa da garota: após uma elipse – na qual sugere-se o encontro sexual – Tom questiona se vai encontrá-la novamente e ela diz que não repete homens. Depois, a garota se desloca para um bar, ainda dentro do cine palácio *Joy Rio*, deixando cair um lenço aos pés de Tom e sentando-se ao lado de um marinheiro – com o qual prontamente ela inicia um flerte. Se essa cena virasse filme, a garota teria grandes chances de ter um registro caricato (o que, na verdade, faria sentido, já que, como demonstra Mark Jancovich, esse tom paródico em relação a essas figuras femininas sensuais e traiçoeiras foi um movimento recorrente no cinema a partir de 1947).

Gladys, tanto como a garota no roteiro não filmado – sua personagem paralela –, quanto em *Essas são as escadas que você tem que vigiar*, imita um tipo de personagem ligado aos filmes de mistério e policiais dos anos 1940 que retoma uma figura historicamente muito presente nas produções hollywoodianas não apenas em prol de uma reflexividade que a peça possa ter em relação aos estereótipos do cinema, mas como retrato de um fenômeno histórico bastante específico: o do desejo de performar luxo e sensualidade; de se assemelhar as personas das atrizes famosas, das estrelas, como Joan Bennett, que comumente se fundiam, ou confundiam, às suas personagens. Esse desejo de interpretação, experiência e vivência, que está na peça e fica ainda mais forte no trecho do roteiro, revela essa ação comum dentro do palácio de cinema, a do consumo performático, em seus ritos cotidianos, mesmo quando em sua decadência – também conectada com a decadência dessas figuras estereotipadas¹⁶.

16 Outras personagens femininas de Williams também parecem motivadas a performar personagens do cinema, como, por exemplo, Amanda Wingfield, que cita explicitamente o ícone melodramático Scarlett O’hara famosa na versão cinematográfica de “E o vento levou” (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) ou então a menina Willie da peça “Essa propriedade está condenada” (*This property is condemned*, 1946) que associa a morte de sua irmã com a morte da protagonista do filme “A Dama das Camélias” (*Camille*, George Cukor, 1936).

Considerações finais

Esse artigo buscou demonstrar como o espaço do palácio de cinema interfere ativamente na construção das personagens na peça *Essas são as escadas que você deve vigiar*, produzindo seus caracteres, ao mesmo tempo que transmite uma atmosfera histórica dos anos 1940, na qual a indústria do cinema estava em crise e as estruturas arquitetônicas dos palácios de cinema em decadência. Para além de uma relação aristotélica ação-caráter, a importância do espaço para a produção das personagens traz uma dimensão épica ao texto dramático, na qual ocorre uma relação que poderíamos chamar de espaço-caráter. Carl, Kroger e Gladys são tensionados e impulsionados à ação primeiramente pela força da espacialidade em que se encontram. Então, revelam camadas decadentes de suas existências que coincidem com aspectos da atmosfera daquele espaço prestes a desmoronar.

Essa peça alinha-se a outras de Tennessee Williams, e a de outros dramaturgos dos anos 1940 e 1950, nos EUA, que produziram, a um só tempo, um discurso crítico em relação aos ideais ilusionistas da cultura cinematográfica ao mesmo tempo em que se inspiravam em suas formas e temáticas. Por meio do declínio moral e físico das personagens, a peça nos transmite um imaginário da vivência dos EUA quando a cultura hegemônica era a cultura fílmica. A peça revela, assim, um olhar crítico sobre esta, seja na função de lanterninha tornada abjeta, seja na reprodução estereotipada da Mulher Viciada Hollywoodiana. Carl, Kroger e Gladys possuem uma decadência correspondente à degeneração e corrupção do espaço e da cultura do cinema do período. Mas não só isso: tanto Carl quanto Gladys performam modos cinematográficos – Melodrama, suspense/*Noir* – trazendo para o texto um registro histórico do modo de frequência específico daqueles ambientes, onde estavam asseguradas atmosferas que emulavam filmes e seus gêneros.

Referências

BETTI, M. S. *Mr. Paradise and other plays*, de Tennessee Williams: apontamentos para uma análise formal. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 16, n. 15, p. 94-121, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/64548>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BETTI, M. S. Lirismo e ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, T. *27 carros de algodão e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 7-26.
CROWTHER, B. *Film noir*. New York: Random House, 2011.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

JANCOVICH, M. "Vicious Womanhood": Genre, The Femme Fatale and Postwar America. *Canadian Journal of Film Studies*, v. 20, n. 1, p. 100-114, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24411857>. Acesso em: 25 jul. 2023.

LAMBROS, M. *After the Final Curtain: The Fall of the American Movie Theater*. Jonglez Publishing, 2016.
MOSCHOVAKIS, N.; ROESSEL, D. Uma daquelas coisas elétricas entre as pessoas. In: WILLIAMS, T. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 43-66.

NAGIB, L. Politics of impurity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (ed.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London: Bloomsbury, 2014. p. 21-39.

NAYLOR, D. *American Picture Palaces: The Architecture of Fantasy*. New York: Prentice Hall, 1981.

NEALE, S. *Screening the Stage: Case Studies of Film Adaptations of Stage Plays and Musicals in the Classical Hollywood Era, 1914-1956*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. E-book.

SANTOS, F. Adesão e crítica ao cinema na dramaturgia de *The Glass Menagerie*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 47, n. 54, p. 23-42, 2020.

SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books, 1994.

SLOWINSKA, M. A. Consuming Illusion, Illusions of Consumability: American Movie Palaces of the 1920s. *Amerikastudien / American Studies*, v. 50, n. 4, p. 575-601, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41158182>. Acesso em: 25 jul. 2023.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VALENTINE, M. *The show starts on the sidewalk: an architectural history of the movie theater, Starring S. Charles L.* New Haven: Yale University Press, 1994.

WILLIAMS, T. *Mister Paradise and Other One-Act Plays*. London: Penguin Books, 2005. E-book. Disponível em: <https://www.penguin.co.uk/books/57515/mister-paradise-by-tennessee-williams-ed--nicholas-moschovakis-david-roessel/9780141975092>. Acesso em: 14 abr. 2025. Não paginado.

WILLIAMS, T. Essas são as escadas que você tem que vigiar. In: WILLIAMS, T. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011.

WILLIAMS, T. Movie Sequence. In: WILLIAMS, T. *Works: The Glass Menagerie Screenplay*. Harry Ransom Center, Series I. Works, 1925-1982, undated, Box 16, 1949.

Recebido: 27/08/2024

Aceito: 21/04/2025

Aprovado para publicação: 29/04/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.