Acta Scientiarum
http://www.uem.br/acta
ISSN printed: 1983-4675
ISSN on-line: 1983-4683
Doi: 10.4025/actascilangcult.v37i3.24687

Não há amor que suporte tanta falta: uma análise de *The Magic Tower*, de Tennessee Williams

Fulvio Torres Flores

Colegiado de Artes Visuais, Campus Juazeiro, Universidade Federal do Vale do São Francisco, Av. Antonio Carlos Magalhães, 510, Santo Antonio, 48902-300, Juazeiro, Bahia, Brasil. E-mail: fulviotf@uol.com.br

RESUMO. Tennessee Williams é mais conhecido por suas peças longas (*full-length plays*) canônicas escritas e primeiramente encenadas nas décadas de 1940 e 1950. No entanto, o autor escreveu um extenso e interessante número de peças em um ato (*one-act plays*) antes, durante e depois desse período. O artigo trata da peça *The Magic Tower*, escrita ainda nos anos 1930, e procura mostrar como Williams inseriu discussões pertinentes no âmbito sócio-histórico, pois naquele momento o país vivia a Grande Depressão, uma grave crise econômica cuja origem foi a quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929. Além disso, discute a forma da peça em um ato para a realização desse propósito.

Palavras-chave: grande depressão, peça em um ato, análise sócio-histórica, dramaturgia norte-americana.

No love can handle so much lacking: an analysis of The Magic Tower, by Tennessee Williams

ABSTRACT. Tennessee Williams is renowned by his canonical full-length plays written and first performed during de 1940s and 1950s. However, he wrote a great number of interesting one-act plays before, during and after this period. This article discusses the play *The Magic Tower*, written in the 1930s, and intends to show how important socio-historical issues are present in the play, particularly because at that moment the United States was facing the Great Depression, a severe economic crisis whose origin was the crash of the New York Stock Exchange in 1929. Moreover, the article also discusses the one-act play structure for that purpose.

Keywords: the great depression, one-act play, socio-historical analysis, USA playwriting.

Introdução

A prolificidade de Tennessee Williams é cada vez mais conhecida, especialmente no que concerne às suas peças em um ato (*one-act plays*). Além da dramaturgia, gênero artístico a que mais se devotou, Williams escreveu contos, romances, poemas e roteiros de cinema. Embora as obras dramatúrgicas que o tornaram um autor mundialmente conhecido tenham sido as peças longas (*full-length plays*, peças de extensão mais longa, divididas em atos ou cenas), Williams escreveu mais de 70 peças em um ato ao longo de sua carreira, das quais boa parte já se encontra publicada. Publicações recentes como *Mister Paradise and Other One-act Plays*, *The Traveling Companion and Other plays* e *The Magic Tower and Other One-act Plays* (WILLIAMS, 2011) contribuíram para tornar acessíveis ao grande público muitas peças em um ato.

O interesse pela obra em um ato do autor vem crescendo também no Brasil. Nos anos de 2011 a 2014, o grupo Tapa, companhia teatral radicada em São Paulo, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo e Brian Penido Ross, encenou três peças em um ato do autor sob o título *Alguns Blues do Tennessee*. As peças do programa eram: *O Quarto Escuro* (*The Dark Room*, ca. 1939[1]), *A Dama da Loção Antipiolho* (*The Lady of Larskspur Lotion*, 1941) e *Verão no Lago* (*Summer at the Lake*, p. 1938). Somam-se a isso as recentes traduções lançadas pela editora É Realizações das coletâneas *Mister Paradise and Other One-act Plays* e *27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays,* traduzidas como *Mister Paradise e Outras Peças em Um Ato* e *27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato*, respectivamente.

Todavia, é fato inegável que as peças canônicas do autor – *The Glass Menagerie* (*O Zoológico de Vidro/À Margem da Vida*, 1944), *A Streetcar Named Desire* (*Um Bonde Chamado Desejo*, 1947) e *Cat on a Hot Tin Roof* (*Gata em Teto de Zinco Quente*, 1955) – destacam-se fortemente do restante de sua obra a ponto de

[1]Os anos, acompanhados do título em inglês ou da tradução, são referentes à data de escrita da peça, sendo: ca. (por volta de); p. (data provável). Algumas vezes, não será indicado o ano dessa forma, uma vez que isso será feito de forma contextualizada.

ofuscar a maior parte da produção dramatúrgica do autor. Além das constantes encenações dessas peças não só nos Estados Unidos, mas ao redor do globo, a adaptação delas para as telas de cinema e televisão contribuiu muito para esse processo.

Torna-se necessário lembrar que as primeiras experiências de Tennessee Williams como dramaturgo se deram com a forma da peça em um ato. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 41-42), *Beauty is the Word* (*Beleza é a Palavra*) foi a primeira peça em um ato escrita pelo autor, provavelmente em 1930. Antes disso, é certo que ele tenha escrito (profissionalmente) apenas um conto, *The Vengeance of Nitocris* (*A Vingança de Nitócris*), publicado na revista *Weird Tales*, em 1928. Na mesma época da escrita de *Beauty is the Word*, Williams escreveu também outros dois contos: *The Lady´s Beaded Bag* (*A Bolsa Aljofarada de uma Senhora*, 1930) e *Something by Tolstoi* (*Alguma Coisa de Tolstoi*, 1930 ou 1931). Dali seguiu a peça em um ato, *Hot Milk at Three in the Morning* (*Leite Quente às Três da Madrugada*), escrita durante os primeiros anos da década de 1930, e que em 1936 seria finalizada e intitulada *Moony´s Kid Don´t Cry* (*O Filho de Moony num Chora*).

Em 1935, Williams provavelmente escreveu *Cairo! Shangai! Bombay* (*Cairo! Xangai! Mumbai!*) e certamente *Why Do You Smoke So Much, Lilly?* (*Por que Você Fuma Tanto, Lilly?*), ambas peças em um ato. No início de abril de 1936, Williams foi alertado por sua mãe, Edwina Dakin Williams, de que o Webster Groves Theatre Guild, um grupo teatral de St. Louis, iria premiar a melhor peça em um ato em um concurso (WILLIAMS; FREEMAN, 1962, p. 73). Apesar de não ter muito tempo, ele se impôs a tarefa de participar e o resultado foi o envio de *The Magic Tower*, com a qual ele venceu o concurso por unanimidade (LEVERICH, 1995, p. 167-168). Quando encenada pela primeira vez, essa peça lhe rendeu uma crítica positiva de Anne H. Jennings no *Webster News-Times* em 16 de outubro de 1936, chamando-a de "[…] uma pequena e tocante tragédia, com um toque de calorosa fantasia. […] Lindamente escrita por seu autor-poeta."(THORNTON apud WILLIAMS, 2006, p. 60)[2,3] .

Em 1936, também escreveu outras peças em um ato: *Headlines* (*Manchetes*) e *Curtains for the Gentleman* (*Cortinas para o Cavalheiro*). Dessas peças em um ato, *Why Do You Smoke So Much, Lily?*, *The Magic Tower* e *Curtains for the Gentleman* encontram-se publicadas em inglês (em português, apenas a primeira foi traduzida e se intitula *Por que Você Fuma Tanto, Lily?*). Em meio a essa fecunda safra de peças em um ato, Williams ainda escreveu em 1936 sua primeira peça longa, intitulada *Candles to the Sun* (*Velas ao Sol*), e continuaria a produzir daquele momento em diante contos, peças longas e em um ato, além de, em menor número, romances, poemas e roteiros para cinema até praticamente o final da vida, em 1983.

Parte de sua produção inicial foi fortemente marcada pelo evento sócio-histórico mais importante daquela década: a Grande Depressão cuja origem foi a quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929. As representações dramatúrgicas desse evento na tessitura da peça *The Magic Tower* serão abordadas ao longo do artigo.

Desconstruindo a torre mágica

The Magic Tower é uma das muitas experiências interessantes de Williams, apresentando elementos importantes para se entender a representação dos efeitos da Grande Depressão sobre a classe trabalhadora conforme recriados na sua dramaturgia em um ato. A mais recente encenação aconteceu em 2014, em Santa Mônica, Califórnia, pelas mãos de James Franco, conhecido ator de cinema, e Deborah LaVine, professora da CalArts – Instituto de Artes da Califórnia, cuja proposta foi uma releitura multimidiática (CERASARO, 2015).

Na peça, Linda, uma ex-atriz de *vaudeville* (gênero de entretenimento que misturava música, dança, comédia, acrobacias, mágica etc.), vive com seu marido Jim, artista plástico, em condições precárias. Sem dinheiro para pagar o aluguel, às vezes eles só têm para comer o que conseguem pegar da geladeira da proprietária do imóvel, Mrs. O´Fallon. Jim sequer tem dinheiro para pagar a condução e mostrar suas obras a um negociador de arte. Linda afirma, porém, que o amor recíproco pode superar todas as barreiras, e que o lugar onde vivem é a torre mágica que os protege.

Linda recebe a visita de seus antigos colegas de trabalho que propõem que ela volte a atuar. O convite é reforçado após verem em que condições Linda está vivendo com Jim, de 21 anos e cinco anos mais jovem. Ela reluta, pois sabe que isso a obrigaria a abandonar o marido. Ao retornar do encontro com o negociador, Jim desfaz a ilusão de Linda ao deixar claro que não quer continuar acreditando em ilusões, o que a faz aceitar a proposta e seguir com o grupo.

Inicialmente, são necessários alguns esclarecimentos sobre a forma da peça em um ato. Peter Szondi (2001), em seu livro *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*, explica que essa forma

[2]"[...] *a poignant little tragedy with a touch of warm fantasy.* […] *Exquisitely written by its poet author*".

[3]Todas as traduções foram feitas pelo autor do artigo.

> [...] se distingue do drama de uma noite inteira não apenas quantitativa mas também qualitativamente: na natureza da ação que decorre e – intimamente vinculado com ela – na natureza do momento de tensão (SZONDI, 2001, p. 110).

O 'drama de uma noite inteira' é uma referência às peças longas, em geral com três ou mais atos. Assim, a primeira diferença entre essas formas dramáticas é que a peça em um ato é necessariamente mais breve e sua ação não é desenvolvida de forma progressiva e paulatinamente ascendente, como nos dramas de múltiplos atos.

Nesses dramas, por exemplo, se considerarmos uma peça em três atos, via de regra, o primeiro ato equivalerá à introdução do enredo e dos personagens e à exposição dos conflitos principais, com ênfase para aquele que envolve protagonista e antagonista. O segundo ato, por sua vez, focará sobre o desenrolar desse conflito, atando e desatando nós, ora a favor do protagonista, ora a favor do antagonista, com a ação seguindo em frente e tornando as relações cada vez mais tensas. No terceiro ato, haverá o desenlace do enredo, no qual sabemos como se resolve o conflito, quem o "[...] vence" e quem é "[...] derrotado" (FLORES, 2008, p. 24-29).

É com atenção a essa diferença que Peter Szondi (2001, p. 110) afirma que a peça em um ato não se limita a ser a miniatura de um drama,

> […] mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação.

Dessa forma, logo no início de *The Magic Tower*, o leitor tem que lidar com a situação posta. Não há uma longa série de ações que vão mostrar como Linda e Jim chegaram àquele momento. Ao contrário, a peça tem seu início no 'olho do furacão': o estado de miséria financeira de ambos é inegável; eles correm o risco de serem expulsos do imóvel em péssimas condições que ocupam e as perspectivas de melhoria são quase nulas.

A primeira indicação da precariedade é o sótão onde vivem, adaptado para ser tanto um cômodo que funcione como casa, como também estúdio para o artista plástico Jim, no qual os móveis se misturam a suas telas, evidenciando a falta de espaço adequado. Sem querer encarar a realidade, Linda afirma que evita olhar para fora da janela, recolhendo-se ao máximo no que ela chama de 'torre mágica':

> Eu nunca olho pela janela se eu puder. É tudo tão feio e desanimador lá fora, aqueles *outdoors* horríveis e postos de gasolina e restaurantes! Eu gosto de pensar na nossa – nossa torre mágica – como um lugar cercado de lindas florestas (WILLIAMS, 2011, p. 14)[4].

Para entender a torre mágica de Linda, assim como sua fala sobre o mundo exterior à torre, é preciso conhecer dois fatos sobre a vida nos Estados Unidos durante a Depressão: o primeiro, a influência do rádio sobre o imaginário das pessoas, e o segundo, a importância do automóvel na vida dos norte-americanos. James R. McGovern (2000, p. 195), em seu livro *And a Time for Hope: Americans in the Great Depression*, assegura que por meio do rádio,

> Os programas também encorajavam as mulheres a valorizar uma visão desejada da maioria das mulheres casadas nos anos 1930, de que uma família feliz era a conquista mais importante da vida; isso não apenas produziu resultados positivos nas vidas de todos seus membros imediatos, mas também para futuras gerações, e até determinou o futuro do país[5].

Considerando-se o rádio como o meio de massa de maior alcance na época (a televisão só se popularizaria nos anos 1950) e a falta de empregos generalizada, fica fácil entender como o discurso de que a família era a maior conquista na vida de uma mulher é algo em que Linda tenta se agarrar. Em outras palavras: apesar das dificuldades pelas quais a mulher passava, o fato de ser casada fazia dela a responsável pelas alegrias da vida da família. A harmonia familiar dependia, portanto, da capacidade de sua ação na vida de todos. Como o próprio McGovern (2000, p. 195) afirma, essa responsabilidade era bem expressa na ficção daquele tempo:

> Apesar dos problemas dos personagens nos programas dramáticos [de rádio], e apesar de suas frustrações, estes programas clamavam às mulheres um papel crítico em criar algumas das maiores alegrias da vida – amor, filhos, carinho, gentileza e um sentimento de realização da vida por meio da família[6].

---

[4] "*I never look out of the window if I can help it. It´s all so hopelessly ugly out there, those awful billboards and filling stations and delicatessens! I like to think of our – our magic tower – as being surrounded by wonderful green forests*".

[5] "*The serials also encouraged women to cherish a deeply coveted view of most married women in the 1930s, that a happy family was the most important achievement in life; it not only produced positive results in the lives of all its immediate members, but also for future generations, and even determined the future of the country as well*".

[6] "*Despite the problems of characters in the serial dramas, and despite their disappointments, these programs claimed for women a critical role in creating*

O que Linda tenta fazer, portanto, é assumir essa responsabilidade e criar um ambiente agradável para si e para o marido. Vale comentar aqui que essa visão idílica de sociedade é reforçada pelo rádio, que tenta de certa forma 'conciliar' a vida provinciana (idealmente pacata e feliz) com o ritmo crescente de industrialização e desenvolvimento no país. Dessa forma, o rádio atua de modo conservador ao difundir essa conciliação, o que não vai durar muito, pois o discurso na década seguinte, quando os Estados Unidos entram na II Guerra Mundial, dá-se no sentido de exaltar a capacidade de trabalho das mulheres. Mas retornando brevemente à estrutura da peça em um ato, logo no início, já estamos assistindo ao início dessa ilusão insustentável: basta Jim sair para que a felicidade aparente da esposa desapareça.

A respeito do automóvel, em seu livro *Daily Life in the United States: 1920-1940*, o historiador David E. Kyvig (2004, p. 27-28; 50) afirma que, a partir da década de 1920, ele foi introduzido na vida do norte-americano comum e, ao final dessa década, registrava-se que quatro em cada cinco famílias possuíam um automóvel. Como consequência desse crescimento, o número de postos de gasolina aumentou, estradas e rodovias tiveram que ser melhoradas e a forma de fazer propaganda sobre carros mudou para atrair a atenção do público. Por isso, *outdoors* (*billboards*) começaram a ser cada vez mais usados para anunciar diversos produtos, inclusive carros. Enquanto o rádio difunde os valores familiares e da vida privada, o carro simboliza justamente o contrário: a vida fora de casa, a mobilidade entre distâncias, a possibilidade de escapar de confinamentos.

Ora, o que Linda vê do lado de fora de sua janela é justamente um *outdoor*, anunciando seja lá o que for que ela não pode comprar, postos de gasolina, não tendo ela nem Jim um carro para abastecer, e restaurantes nos quais não vai poder fazer suas refeições. Williams estava atento a essas representações sociais e soube inseri-las na peça para reforçar a condição de exclusão econômica em que vivem Linda e Jim, principalmente porque os dois primeiros itens citados (*outdoor* e posto de gasolina) remetem a um passado recente (menos de dez anos desde o final dos anos 1920) e economicamente dinâmico para a classe trabalhadora que podia consumir.

Sendo *The Magic Tower* uma peça de 1936, Williams já parecia antecipar temas que se tornariam ainda mais comuns depois de sua mudança para Nova Orleans, em 1938. Segundo Maria Sílvia Betti (2011, p. 339-340), essa mudança teve grande impacto em seus trabalhos:

> A vida na decadente pensão localizada no número 722 da Rua Toulouse, onde se instalou, viria a inspirar a ele não apenas o ambiente social e humano de peças como *A Dama da Loção Antipiolho* (1941) e *Vieux Carré* (1977), mas toda uma galeria de personagens características: boêmios sonhadores e inadaptados, senhorias insensíveis a qualquer outra coisa que não o recebimento do que lhes é devido, mulheres que se prostituem para sobreviver – mas adornam fantasiosamente seu passado ou suas perspectivas incertas de futuro –, artistas idealizadores de um improvável sucesso artístico, homossexuais assumidos ou latentes.

O espaço representado pela pensão é então ressignificado a partir das ilusões e dos sonhos – alimentados pelo rádio – de seus moradores. Após Linda afirmar que para ela a torre mágica não é um faz-de-conta, porque "Quando duas pessoas criam seu próprio mundo há algo realmente mágico nisso, você não acha?" (WILLIAMS, 2011, p. 17)[7], Jim sai para furtar a geladeira de Mrs. O´Fallon, a proprietária do imóvel. Linda imediatamente desfaz a postura de felicidade para em seguida se dirigir à janela e olhar o mundo fora da torre mágica, algo que anteriormente havia dito que procurava não fazer. A ex-atriz, assim como seu marido, tem plena compreensão de que viver naquele sótão com o teto vazando, com inadequada temperatura para as estações do ano e sem ter o que comer não é uma concretização de felicidade em que ela realmente acredite.

A diferença é que ela criou a torre mágica como uma espécie de refúgio que, apesar das belas palavras que usa, simplesmente não se sustenta. A chegada de Mrs. O´Fallon ao sótão mostra o quanto Linda adapta seu discurso para escapar de situações desagradáveis: ao ser cobrada do aluguel que está atrasado há semanas, ela diz que reconhecera ao marido a paciência que a proprietária estava tendo com ambos. Mrs. O´Fallon, no entanto, não cai em sua armadilha e logo diz que ela é paciente com Jim, não com a esposa, e inquire sobre o fato de ela não trabalhar. Quando Linda tenta lhe contar sobre a torre mágica, é imediatamente contestada por Mrs. O´Fallon, que alega já ter tido outros inquilinos que atuaram no *show business* e sabe muito bem quando fingem ser o que não são.

Esse pequeno embate entre as duas mulheres mostra a sagacidade de Williams em não criar

some of life's greatest joys – love, children, tenderness, kindness, and a sense of life's fulfillment through the family".

[7] "*When two people make their own world there is something rather magical about it, don´t you think?*".

personagens estereotipados. Linda não é a mulher iludida que vive com o marido e distancia-se do mundo. Ela tenta fazer isso, mas ao mesmo tempo procura ganhar a simpatia – ou pelo menos não atrair a raiva – de Mrs. O´Fallon, inventando desculpas para não pagar o aluguel. A proprietária, por sua vez, sabe que o casal está em dificuldades, mas quer receber o dinheiro que lhe é devido, chegando a afirmar que ela precisa "[…] ser mais rígida em relação ao aluguel com os casais do que com os homens solteiros […]" (WILLIAMS, 2011, p. 19)[8].

Essa última fala leva a outro fator: Jim é mais novo que as duas mulheres e já vivia na pensão antes de Linda ir morar com ele. Mrs. O´Fallon dá sinais de que gosta dele, primeiro recomendando que Linda deveria retomar seu antigo trabalho (como atriz de *vaudeville*) e depois dizendo que homens jovens como Jim não sabem cuidar de si mesmos. Pouco antes, ela se irritara pelo que Linda lhe disse: "Eu sei, Jim me contou que você foi muito amável com ele, Mrs. O´Fallon. Como uma mãe, ele disse!" (WILLIAMS, 2011, p. 18)[9]. Linda, portanto, mostra que sabe atacar a adversária em um ponto fraco; afinal, ela é uma mulher bem mais velha que Jim.

Ainda é importante expor que Jim era, de certa forma, protegido por Mrs. O´Fallon antes que Linda fosse morar com ele, visto que sua situação econômica não era melhor; a única diferença é que ele só tinha a si para sustentar. Como vai ser trabalhado em muitas obras dramatúrgicas do autor, não há inocentes nem vilões, ao contrário, todos sofrem algum grau de opressão e lidam com a situação da forma como podem. Mrs. O´Fallon espera que Linda deixe Jim, abrindo caminho para que ela invista romanticamente no rapaz (isso não é dito, mas pode ser inferido). Linda quer manter sua torre mágica, mesmo sabendo que não há condições materiais para isso. Jim se aproveita da atração de Mrs. O´Fallon para prolongar o prazo de pagamento do aluguel, e de Linda ele obtém um relacionamento que lhe é proveitoso; afinal, ela realmente gosta do marido, cuida da casa e o incentiva com seu trabalho artístico.

Sobre o trabalho dos artistas, vale esclarecer que, poucos anos antes de Williams escrever *The Magic Tower*, o governo norte-americano criou projetos de incentivo às artes em geral. Conforme Martin R. Kalfatovic (1994, p. 1-47), em sua obra *The New Deal Fine Arts Projects: A Bibliography, 1933-1992*, entre esses projetos, figuraram o *Public Works of Art Project* (Trabalhos Públicos de Projeto de Arte), lançado em 1933, a *Section of Painting and Sculpture* (Seção de Pintura e Escultura), lançado em 1934, e o *Federal Art Project* (Projeto Federal para a Arte), que teve início em 1935 e término em 1943. Tais projetos visavam empregar os artistas plásticos durante os anos da Depressão. O trabalho consistia em criar obras artísticas para escolas, prédios públicos, hospitais, tais como pinturas, murais, cartazes etc.

Não há menção na peça sobre uma possível tentativa de Jim se candidatar a uma vaga em projetos desse tipo. É possível que o próprio Williams não conhecesse o funcionamento do programa para artes naquele momento. Provavelmente em 1938, ele tomou conhecimento do *Federal Theater Project* (Projeto Federal para Teatro), pois admirava um professor na universidade que atuava como diretor regional do projeto. Em 1939, o autor se inscreveu em programa similar (o *Federal Writers Project* – Projeto Federal para Escritores) (FLORES, 2013, p. 14). É interessante notar tais fatos porque ajudam a entender a dimensão da crise e a falta de oportunidades de trabalho, a ponto de o governo federal ter de criar programas de apoio às artes já citadas, assim como também para a música.

Jim descobre que T. Anthony West, um importante negociador de arte europeu, está na cidade, o que o anima a querer imediatamente mostrar suas telas. Nem Jim nem a esposa, porém, tem o dinheiro da condução. Ao sugerir que poderia pedir para Mrs. O´Fallon, Linda pede que ele não o faça. Ele resolve ir a pé, mesmo com a forte chuva que cai. Linda então põe para tocar uma valsa chamada *Vida de artista* e o convida para dançar. Composta por Johann Strauss II em 1867, a inserção dessa valsa em cena é estratégica em virtude do fato histórico ao qual ela remete. Strauss a compôs um ano após a Áustria ter sofrido uma terrível derrota na decisiva Batalha de Königgrätz, e com ela teve a difícil tarefa de exultar os ânimos de seus conterrâneos nas festividades do país; afinal, todos estavam cabisbaixos pela vitória do Reino da Prússia sobre o Império Austríaco (CRITTENDEN, 2000, p. 95-97). Logicamente guardadas as devidas proporções, Linda vai tentar fazer com Jim o mesmo que Strauss fez com seus conterrâneos: animá-lo(s) em uma situação que já se sabe perdida:

> JIM ['pegando-a em seus braços']: Linda! Você está tão indiferente!
> LINDA: Indiferente? Ah, se você soubesse! Como estou animada!
> JIM: Preocupada?

[8] "[...] *to be more strict about payments from married couples than from single young men* […]".

[9] "*I know. Jim has told me how lovely you were to him, Mrs. O´Fallon. Just like a mother, he said!*".

> LINDA: Nem um pouco! Por que deveria estar? Não tenho qualquer dúvida, confio em você, Jim!
> JIM ['radiante de orgulho']: Verdade?
> ['Pausa. Linda começa. Eles dançam alegremente pelo quarto'.]
> LINDA: Lembre de pedir a ele um adiantamento, Jim. O aluguel está atrasado cinco semanas!(WILLIAMS, 2011, p. 23, grifos do autor)[10].

Ao contrário de um drama convencional, no qual a ação é propelida pelo diálogo e conduz invariavelmente a uma tensão ascendente, os diálogos em *The Magic Tower* não indicam um caminho específico na trajetória dos personagens, pois estes não enunciam seus objetivos. Dessa forma, a ação dramática tradicional é repelida, pois os agentes não têm real poder de arbítrio sobre a sua situação. Em outras palavras: o que cada um deseja só vai se esclarecendo a cada fala, a cada ação.

Não basta a Linda resolver ficar com Jim para que isso aconteça, ou seja, não se trata de uma decisão amorosa, de âmbito pessoal. Ao contrário, as forças sócio-histórico-econômicas que atuam sobre ela e o marido vão aos poucos evidenciando a limitação de ambos. Quando Linda se mostra apreensiva com as próprias ilusões, é Jim quem se mostra otimista:

> JIM ['rindo']: Então você não está encantada de verdade. Em estado de encantamento as pessoas nunca se preocupam com finais. Elas apenas seguem em frente. Nunca acontece nada. Nunca mesmo acontece nada. Nada, digo, que realmente importe.
> LINDA: Que incrível isso! Eu me pergunto se é verdade.
> JIM: Vou te provar, Linda!
> LINDA ['gentilmente']: Tenho certeza que vai (WILLIAMS, 2011, p. 24, grifos do autor)[11].

Embora gentilmente concorde com Jim, Linda sabe que a situação de ambos não pode perdurar. Quando ele diz que "Em estado de encantamento as pessoas nunca se preocupam com finais [...]" (2011, p. 24) é porque quer acreditar que tem algum poder de arbítrio, ainda que este esteja atrelado a um mundo ideal que não existe. Mrs. O´Fallon, por sua vez, pode arbitrar um pouco mais: ela decide quem sai e quem fica na sua pensão, se prorroga ou não o prazo para pagamento e pode, inclusive, oferecer tratamentos diferentes a seus inquilinos, mesmo que sejam casais, como faz ao ser ríspida com Linda e mais suave com Jim.

Nas peças em um ato, é comum – senão necessário – a ausência de um objetivo a ser alcançado, uma vez que esse gênero pressupõe o foco sobre uma situação já a caminho de seu desfecho. Essa ausência é exposta na rubrica abaixo, que descreve sua ação logo após a saída de Jim para se encontrar com o negociador de arte Wescott em um luxuoso hotel:

> Neste momento o palco é brevemente escurecido para indicar a passagem de algumas horas. Durante este intervalo Linda sofreu uma transformação. Com Jim ausente, ela não é mais a jovem autossuficiente que parecia ser no início da peça. O encantamento romântico é suspenso, então ela pode ver mais claramente os aspectos negativos da situação deles. Ela caminha sem parar pelo quarto, vez ou outra olhando para a janela com um gesto irritado conforme as luzes acendem (WILLIAMS, 2011, p. 25)[12].

Soubesse Linda o que fazer, tivesse ela realmente um objetivo definido, sua movimentação pelo quarto não seria a de alguém que simula estar tudo bem diante do marido para logo em seguida ficar fortemente angustiada. Com Jim afastado, a realidade se torna ainda mais dura.

Antes da chegada de Babe e Mitch, colegas de Linda dos tempos de *vaudeville*, ao sótão, enquanto ainda sobem as escadas, o humor de Linda vai do riso às lágrimas. Na presença de seus ex-colegas das turnês teatrais, ela disfarça, sem sucesso, as condições em que está vivendo. A bolsa de viagem que ganha de presente de casamento de seus amigos a deixa constrangida, pois ela entende pelo gesto o que depois vai ser confirmado em palavras (o convite para voltar ao trabalho). Provocada por Mitch, que brinca sobre a possível profissão de Jim associando-a à música, Linda responde que Jim é um artista e devolve a provocação, perguntando ao colega se ele nunca ouviu falar de um. Mitch, então, encerra a questão de forma ainda mais provocativa: "Claro. Um artista é alguém desempregado e que não liga pra isso. Falando sério, Duquesa, como você está?" (WILLIAMS, 2011, p. 28)[13].

[10] "*JIM ['taking her in his arms']: Linda! You´re so indifferent!*
LINDA: Indifferent? Oh, if you only knew! How excited I am!
JIM: Worried?
LINDA: Not a bit! Why should I be? There´s not a doubt in my mind, I´m sure of you, Jim!
JIM ['beaming with pride']: Are you really?
['Pause. Linda takes it up. They dance gaily around the room'.]
LINDA: Remember to ask him for an advance payment, Jim. We´re five weeks behind on the rent!".

[11] "*JIM ['laughing']: Then you aren´t really enchanted. In a state of enchantment people are never concerned about endings. They just go on and on and on. Nothing ever happens. Nothing, I mean, that really matters.*
LINDA: How thrilling that sounds! I wonder if it´s true?
JIM: I´ll prove it to you, Linda!
LINDA ['gently']: I´m sure that you will".

[12] "*At this point the stage is briefly darkened to indicate the passing of a few hours' time. During this interval Linda has undergone a transformation. With Jim absent she is no longer the self-contained young woman that she appeared to be in the beginning of the play. The romantic spell is lifted so that she can see more clearly the darker aspects of their situation. She is pacing restlessly around the room, now and then glancing toward the window with a fretful gesture as the lights go on*".

[13] "*Sure. An artist is a guy that´s out of a job and don´t give a damn. Seriously Duchess, how are you fixed?*".

Vinda de Mitch, a sentença ganha ainda mais relevo, pois ele também é artista e faz parecer que arte é para os que não se importam com emprego e, por consequência, com os benefícios que ele traz: pagamentos regulares, vida financeira planejada, e algum nível de consumo. Rachel B. Shteir (1992), em seu artigo *The Vaudeville Mirror*, esclarece que o *vaudeville* floresceu no início da Guerra Civil e teve seu declínio nos primeiros anos de Depressão devido à crise econômica e também aos filmes sonoros. Fica indicado, portanto, que Babe e Mitch são artistas que ainda conseguem sobreviver de uma arte em franca derrocada. Ao saberem que Jim sustenta a casa, posando como modelo na escola de arte onde estudou e eventualmente faz trabalhos gráficos que também pagam pouco, eles aproveitam para fazer o convite que originou aquela visita: o antigo empregador de Linda, Mr. Bergmann, a quer de volta nos shows.

Babe percebe que o discurso a ser usado com Linda não pode ser direcionado ao fato de que ela vai abandonar o marido para se beneficiar, mas que sua partida vai deixá-lo livre para se desenvolver:

> Você me entendeu – ele nunca vai chegar a lugar nenhum preso a sua saia! […] Esses artistas nunca se casam, querida, até que eles se tornem um sucesso. Eles não podem arcar com isso. Arruina a car-*reira* deles! (WILLIAMS, 2011, p. 31)[14].

Com a falácia lançada, Babe e Mitch apenas esperam pelas reações de Linda, que nega conseguir deixar Jim para se juntar a eles novamente. Os dois, porém, apertam o cerco, falando sobre por onde a turnê vai passar (Chicago, Nova Orleans, até mesmo Hollywood), sobre a tristeza de Bergmann quando Linda abandonou o show para se casar e, para dar o golpe final, sobre o futuro:

> BABE: Sim, se as coisas continuarem como estão, você não vai ser mais jovem em cinco ou dez anos. Talvez ele se canse de você. Ele vai olhar pra você enquanto está inclinada na pia do banheiro com sua cara toda vermelha e suada e seu cabelo nos olhos e ele vai dizer a si mesmo: 'Aí está ela! Meu fardo! Se eu não fosse dominado por ela...'(WILLIAMS, 2011, p. 33, grifo do autor)[15].

O futuro só pode ser planejado por quem tem condições sólidas no presente e pode mantê-las. Nas peças longas, em que o tempo é alargado em geral em semanas ou meses, o futuro é o elemento determinante das ações: tudo acontece em torno dele, os objetivos principais não serão alcançados no agora, eles têm que ser planejados, vividos, sentidos, o conflito tem que estar posto na série de acontecimentos para que a noção de futuro, que foi batalhado e por isso mesmo construído, possa existir. Na dramaturgia em um ato, via de regra, esse futuro não existe, pois não há tempo relegado à sua construção. Não é sem razão que, após a fala de Babe, Linda peça desesperadamente para a amiga se calar, logo em seguida admitindo que ela talvez esteja certa (Linda havia dito, pouco antes de Jim sair, que ela se sentia um peso na vida dele).

É aí que novamente entra a argúcia de Williams em não estereotipar os personagens e deixá-los planos. Se Linda decidisse ficar para continuar se dedicando a Jim ou ir embora para que ele pudesse ter seu caminho livre, estaríamos no campo em que qualquer uma das decisões poderia ser lida como um sacrifício de amor. Porém, as informações que o casal passa sobre como ela será bem-vinda ao grupo teatral e a falta que Bergmann, seu antigo empregador, sente dela, são suficientes para que Linda também pense em si mesma, embora resista admitir. Mitch e Babe dão um ultimato em relação ao horário que ela deverá se juntar a eles ou não, combinando um sinal. Se ela mover a persiana para baixo, significa que vai ficar, e para cima, que vai se encontrar com eles na estação. Em seguida, os dois saem.

Com o retorno de Jim, todo molhado e com as obras em igual estado, tendo seu trabalho recusado pelo negociador de arte, que alegou que ele ainda é muito jovem, tem anos pela frente e precisa aprimorar sua técnica, Linda move a persiana para baixo e diz a Jim que aquilo é um sinal de que ela está fechando o mundo exterior, pois ambos ainda têm muito para viver juntos. Nessa fala, fica evidenciado que ela está também respondendo ao que Babe dissera sobre ela ser um estorvo para o marido. Para Linda, Jim ainda vai precisar de seu amor e sua companhia. David Kyvig (2004, p. 135-136) afirma que, nos anos 1930, a despeito do que alguns historiadores e críticos pretendem afirmar, as pessoas viam no casamento uma forma de vida feliz que poderia lhes trazer completude, e que, por causa da crise econômica, "[...] satisfação emocional e sexual estavam substituindo a segurança econômica como o padrão de escolha e contentamento marital"[16].

Essa é a aposta de Linda, portanto: satisfazê-lo emocionalmente, uma vez que não tem condições

[14]"*You know what I mean – he´ll never get nowhere tied to your apron strings! […] These artists never get married, honey, until they´ve made a success. They can´t afford to. It ruins their ca-reer!*".

[15]"*BABE: Yeah, if things keep up on like they´re going now, you won´t be so young no more in five or ten years. He´ll get tired of you maybe. He´ll look at you while you´re bending over the washtub with your face all red and sweaty and your hair in your eyes and he´ll say to himself, 'There she is! My ball and chain! If I wasn´t tied to her apron strings...'*".

[16]"[...] *emotional and sexual satisfaction was replacing economic security as the standard of marital choice and contentment*".

de resolver a questão financeira, pois não trabalha. Sobre isso, Kyvig (2004, p. 137) tem uma informação que ajuda a entender com mais precisão o dilema de Linda:

> Dificuldades econômicas forçavam muitos casais durante a década de 1930 a adiar a criação de renda familiar separada, o que era o padrão esperado para eles. Alguns postergavam o casamento enquanto outros dividiam casa com parentes ou irmãos[17].

A situação dela, portanto, é ainda mais delicada que a do marido, pois é alguns anos mais velha em uma época em que o mais comum era a mulher ser a mais jovem do casal, e não tem renda, pois deixou seu emprego para se casar.

O engano de Linda em relação ao marido vem à tona quando Jim irrita-se ao ouvir que eles ainda têm anos pela frente:

> JIM ['com amargura']: De quê?
> LINDA ['puxando a persiana para baixo']: De um ao outro!
> JIM ['joga-se com impaciência no sofá']: Um ao outro! Um ao outro! Você acha que nós podemos COMER um ao outro?! (WILLIAMS, 2011, p. 36, grifos do autor)[18].

É aí que a tênue mágica da torre desaparece completamente: Jim externa toda a preocupação e frustração contida pela esperança de que suas obras fossem aceitas pelo negociador e sua situação financeira mudasse. Sua atitude agressiva faz com que Linda imediatamente mova a persiana para cima e momentos depois diga a ele: "Há um preço para tudo! Nada vem de graça, Jim. Um dia você vai aprender isso" (WILLIAMS, 2011, p. 37)[19]. Ela estava disposta a fazer o sacrifício de amor desde que houvesse uma troca, ou seja, que o marido continuasse sustentando, com ela, a ilusão de uma vida feliz. Quando ele dissipa tal ilusão, ela imediatamente sabe que atitude tomar: juntar-se a Babe e Mitch. Portanto, a noção sacrificial a que ela se propõe não tem enraizamento, uma vez que o sacrifício de amor pressupõe total desprendimento e não uma troca como ela queria.

Em apenas algumas horas, ambos os personagens se dão conta de que é preciso encarar aquela realidade de frente. Sem que Jim veja, Linda enche a bolsa de viagem que ganhou com seus pertences e enuncia, poeticamente, que a lua está aparecendo, o dia seguinte será bonito, e que os pontos molhados no quarto serão secos quando o sol aparecer. Ao final, ela mesma destrói a torre:

> [...] aqui ficará muito agradável – Tenho certeza que deve ser muito mais saudável viver num sótão com luz e seco – do que numa torre mágica com vazamento no teto! (WILLIAMS, 2011, p. 38)[20].

Jim reclama do fato de ela ainda estar falando e Linda vai embora sem que ele veja.

No início da peça, Williams constrói uma frágil situação de convivência, na qual a felicidade do casal está sustentada apenas por palavras vazias, pois a vida material de ambos está na iminência da catástrofe. Ao destruir a torre, Williams não flagra uma situação de mudança – da felicidade do casal à infelicidade da separação –, mas sim a 'tragédia anunciada' da vida do casal: a Depressão, ao final, evidencia que a beleza das ideias e das palavras não sobrevive à ausência de condições materiais mínimas.

Considerações finais

The Magic Tower é uma das muitas peças de Tennessee Williams a representar a Grande Depressão norte-americana nos anos 1930. Porém, essa peça tem características que a distinguem das outras, como o fato de ambos os personagens principais serem artistas. Muitas análises sobre a obra do autor são rápidas em classificar esse tipo de trabalho como autobiográfico. Como dito anteriormente, o próprio autor, artista da palavra, passou por dificuldades naqueles anos. Prefere-se concluir, no entanto, que não se trata de aproveitar a própria biografia para usar como base para uma obra artística, mas sim perceber que as dificuldades de sua vida naquele momento eram parecidas com as de milhões de conterrâneos. O foco deixa de ser individual e ganha amplitude social.

De igual importância é notar que as personagens tomam decisões baseadas na conjuntura que os oprime, o que só reforça a humanidade de todos. Não há espaço para heroísmo, grandes gestos ou sacrifícios extremos. A vida, com suas imposições econômicas e financeiras, se impõe diante deles e os força a traçarem seus caminhos de acordo com o que melhor lhes convier. Com a saída de Linda, sobrará para Jim um pouco mais do pouco dinheiro que ele ganha com bicos, e poderá contar com as gentilezas de Mrs. O´Fallon agora que não está mais casado. Linda, por sua vez, sai do sótão decadente e decrépito em busca de dias melhores, que virão com

[17] "*Economic hard times forced many couples during the 1930s to delay setting up the separated household that was the standard expectation for married couples. Some postponed marriage while others shared living quarters with parents or siblings*".

[18] "*JIM ['with choking bitterness']: Of what?*
LINDA ['pulling the shade slowly down']: Of each other!
JIM ['tossing impatiently on the couch']: Each other! Each other! Do you think we can EAT each other!".

[19] "*There´s a price for everything! Nothing comes for nothing, Jim. You´ll learn that some day*".

[20] "[...] *it will be very nice in here then – I´m sure it must be much healthier to live in a dry, bright attic – than a magic tower with a leaking roof!*".

o retorno ao antigo trabalho, pelo menos no que diz respeito a ganhar e administrar o próprio dinheiro. O amor de um pelo outro não pode ser suficiente quando a ausência de perspectiva de alimentação, moradia e emprego estável faz-se presente no cotidiano.

A representação da Grande Depressão em *The Magic Tower* proporciona ao leitor uma experiência única de encontrar sob a tessitura ora poética, ora cruel dos diálogos uma aproximação com os acontecimentos daquele período. Tennessee Williams soube observar seu tempo e criar histórias de vidas cujos destinos são afetados por questões alheias à decisão individual.

A escolha da forma da peça em um ato para a narrativa é ideal para mostrar a situação dos personagens no ponto em que a derrocada está prestes a acontecer. O que é preciso conhecer sobre suas vidas está na moldura temporal de um dia, da forjada felicidade ao reconhecimento incontestável de que as necessidades materiais, ao final, se impõem.

Referências

BETTI, M. S. Apresentação e nota biográfica. In: WILLIAMS, T. (Org.). **Mister paradise e outras peças em um ato**. Tradução Grupo Tapa e Luiza Jatobá. Apresentação e nota biográfica de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 7-32.

CERASARO, P. **James Franco re-mounts Tennessee Williams-inspired the magic tower this weekend**. Disponível em: <http://www.broadwayworld.com/article/James-Franco-Mounts-Tennessee-Williams-Inspired-THE-MAGIC-TOWER-This-Weekend-20140116#>. Acesso em: 11, jun. 2015.

CRITTENDEN, C. "Austria personified": Strauss and the search for Viennese identity. In: CRITTENDEN, C. (Ed.). **Johann strauss and vienna**: operetta and the politics of popular culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 86-108.

FLORES, F. T. **Da Depressão às raízes do macartismo**: representação de questões sócio-históricas em *American blues*, de Tennessee Williams. 2013. 323f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FLORES, F. T. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas**: *The children's hour*e *The little foxes*, de Lillian Hellman. 2008. 289f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HEINTZELMAN, G.; SMITH-HOWARD, A. **Critical companion to Tennessee Williams**: the essential reference to his life and work. New York: Facts on File, Inc., 2005.

KALFATOVIC, M. R. **The new deal fine arts projects**: selected bibliography, 1933-1992. Metuchen and London: The Scarecrow Press, Inc., 1994.

KYVIG, D. E. **Daily life in the United States, 1920-1940**: how Americans lived through the roaring twenties and the Great Depression. Chicago: Ivan R. Dee, 2004.

LEVERICH, L. **Tom**: the unknown Tennessee Williams. New York: W. W. Norton, 1995.

MCGOVERN, J. R. **And a time for hope**: americans in the Great Depression. Praeger and Westport: Praeger, 2000.

SHTEIR, R. B. The vaudeville mirror. **American Theatre**, v. 9, n. 5, 1992. Disponível em: <http://www.questia.com/read/1G1-13403669/the-vaudeville-mirror>. Acesso em: 23 maio 2014.

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

WILLIAMS, E. D.; FREEMAN, L. **Remember me to Tom**. New York: G. P. Putnam's Sons, 1962.

WILLIAMS, T. **Notebooks**. Editado e com notas por Margaret Bradham Thornton. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

WILLIAMS, T. **The magic tower and other one-act plays**. Editado e com notas por Thomas Keith. New York: New Directions, 2011.

Received on 16, August 2014.
Accepted on 16,June 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.