

**“TEATRO, CINEMA E SOCIEDADE: UM PERCURSO DOS ANOS 1920 AOS
ANOS 1960 NA AMÉRICA.”**

**“THEATER, CINEMA AND SOCIETY: A TRAJECTORY FROM THE 1920s TO
THE 1960s IN AMERICA”**

Juliana Rosenthal K.¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é estabelecer uma trajetória do drama na América, suscitando um diálogo entre as artes. Para isso, o artigo se centra em uma visão histórica ao mesmo tempo em que dialoga com o cinema ao analisar o modo como as peças teatrais foram posteriormente adaptadas. Focando a análise no período dos anos 1920 aos anos 1960, o estudo tem início com as obras de Eugene O’Neill e fecha seu ciclo com as de Edward Albee, abrangendo os trabalhos mais significativos de Clifford Odets, Thornton Wilder, Erskine Caldwell, Lillian Hellman, William Inge, Tennessee Williams e Arthur Miller, escritores e dramaturgos representativos do teatro norte-americano. A análise revela o quão conectadas estão essas formas de arte, assim como a sua evolução de acordo com os avanços ocorridos na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE : Drama, História, Cinema

ABSTRACT: The aim of this paper is to establish a trajectory of drama in America, raising a dialogue between the arts. In order to do that, it centres, on the one hand in a historical view; at the same time, in other hand, it dialogues with cinema, by the analysis of how were those plays later adapted. By focussing in the period from the twenties to the sixties, the study starts with Eugene O’Neill plays, and ends with Edward Albee’s plays, including the works of Clifford Odets, Thornton Wilder, Erskine Caldwell, Lillian Hellman, William Inge, Tennessee Williams and Arthur Miller, writers and playwrights that represent the best of drama in America at these times. The article shows how connected are these forms of art and its evolution with the advancements occurred in the society.

KEYWORDS : Drama, History, Cinema

Por meio da análise de textos dramaturgicos fundamentais para o teatro norte-americano moderno e posteriormente sua adaptação para o cinema, veremos que o conceito que se faz mais representativo é o de que o teatro é um fenômeno social. Portanto, não é possível fazer um estudo completo de determinada expressão artística sem o conhecimento da época e dos acontecimentos históricos que a acompanham.

O drama nasce na América em meados do século XVIII, com a ascensão da burguesia, comprometido com uma exigência definida de realismo e verdade social. Com a crise do século XIX, a estrutura da vida material que originou o drama se modifica e assim, na passagem para o século XX surgem formas alternativas de teatro.

O estilo vaudeville, tipo de comédia teatral sem aprofundamento psicológico no qual são inseridas pequenos coros e arietas e os personagens se envolvem em situações equívocas gerando tensão cômica, que é comum no final do século XIX e no início do século XX, apresenta grande influência sobre a produção cinematográfica, de rádio e televisão no país.

No início do século XX, o teatro legítimo (não-vaudeville) se torna mais sofisticado nos Estados Unidos, assim como na Europa. As estrelas desta época, como Ethel Barrymore e John Drew, são muitas vezes vistas como mais importantes do que a apresentação.

O cinema americano, por sua vez, já nasce no fim do século XIX como uma indústria, adaptando para a tela as peças teatrais e a literatura que obtiveram sucesso comercial. É somente com a chegada dos europeus e a formação de Hollywood, que novos temas e nova qualidade estética são introduzidos.

O avanço dos filmes também leva a mudanças no teatro. Os musicais se tornam populares, e isso pode se dar pelo fato de os primeiros filmes não terem som. Dramas mais complexos e sofisticados florescem neste período de tempo e os estilos de atuação ficam mais dominados. O rompimento com o realismo anteriormente vigente pode ser visto então como uma reação artística aos acontecimentos da época, tais como a guerra, o expressionismo, as idéias de Freud, as descobertas de Einstein, entre outros.

No percurso proposto, passa-se pelas duas grandes guerras, que refletem a construção da América. Isso porque até os anos vinte, a cultura clássica provinha da Europa, a nação colonizadora. Com o sistema totalitário se formando na Europa, as manifestações culturais migram para os Estados Unidos, e surge a necessidade da formação de uma identidade artística. O teatro americano dos anos 1920 procura representar mais concretamente a vida através da abstração, do distanciamento; tenta moralizar, satirizar, tornar a representação mais lírica em termos de novas manipulações do espaço e dos movimentos, novos conceitos e seqüências de diálogo, e novos modos de caracterizações. A novidade não era exclusivamente na técnica, mas parte da movimentação geral de atividades experimentais nas artes. A imaginação ganhou uma oportunidade sem limites de ser dramatizada. Como disse George Cram Cook, líder do grupo de dramaturgos amadores formado em 1915 em Provincetown, com o intuito de “free the stage from commercial manager’s interpretation of public taste” (Deutsch, 1972, p.15):

“Without (the creative imagination), the wreck of the world cannot be cleared away and the new world shaped.” (HOFFMAN, 1962, p.250)

A primeira obra a ser analisada é *Ana Christie*, de Eugene O’Neill, escrita nos anos 1920. O’Neill, cujas peças expressaram fortemente inovações e experimentações dramáticas, foi de grande valor para o Provincetown Players e para os grupos subsequentes. *Ana Christie* avança nos padrões da história da dramaturgia, e a mudança formal não é aleatória, ela segue as mudanças na sociedade. Os efeitos da Grande Depressão ecoam no teatro, e as peças começam a tomar papéis sérios, identificando-se com imigrantes e desempregados. *Ana Christie* se passa na região portuária, o que se difere das peças escritas até então por tratar da representação social das classes baixas, mesmo que as questões de classe e a exploração do trabalhador não estejam nas personagens de forma consciente. Os sotaques, a representação da mulher (prostituta até mesmo no seu figurino), a desestruturação do afeto, e o espaço são intrinsecamente relacionados ao mundo do trabalho das classes baixas. Podemos perceber também a ocorrência do melodrama, ainda presente, como nas várias coincidências encontradas na história. O que se faz mais significativo, porém, é o rompimento com os limites do drama burguês. Os personagens, ao dialogarem com outros, narram, relatam fatos

sobre seu passado, sendo através dessas narrações que eles conhecem uns aos outros e também através delas que os acontecimentos se dão.

Isso são características épicas e jamais poderiam acontecer no drama convencional, pois de acordo com Peter Szondi o drama é primário. Ele não é a representação secundária de algo primário, mas representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é “originária”, ou seja, ela se dá no presente. (SZONDI, 2001, P.32)

Em *Ana Christie*, interessa mais a maneira como os fatos acontecem, do que o que acontece propriamente. O filme *Ana Christie*, de 1929, por sua vez, vem a ser mais aristotélico do que a peça. Com fortes influências do expressionismo alemão, a luz é usada como parte da dramaturgia. Outro ponto importante a ser destacado é a aparição, pela primeira vez, de Greta Garbo em um filme falado.

Nos anos 1930, há um enorme florescimento do teatro político, inovadores tanto na forma, quanto no padrão da dramaturgia. Nesse contexto podemos destacar a peça *Golden Boy*, de Clifford Odets escrita em 1937. Por pertencer ao Federal Theater Project, e ter escrito anos antes *Waiting For Lefty*, peça de agitação e propaganda, Odets é considerado o maior dramaturgo de esquerda. Ele leva aos palcos da Broadway peças que falam da Depressão, além de ser um dos representantes da vida judaica no Bronx. O autor também cita o fascismo, pois está engajado na Guerra Civil Espanhola, e este é um momento no qual o sindicalismo americano está muito forte.

Em *Golden Boy*, é levada à cena a linguagem das ruas, o que faz de Odets um abridor de caminhos. Ele apresenta o protagonista diante de duas escolhas opostas, e a necessidade de uma decisão coloca a integridade do personagem em cheque. A peça possui, além de personagens típicos, personagens psicologicamente complexos, e a desintegração acontece via relatos, a narração mais uma vez ocupa o lugar da ação. Dando um passo além, a história culmina com os relatos das mortes dos personagens, e não com o fato sendo mostrado.

O filme *Golden Boy* surge dois anos mais tarde, quando se dá o início da Segunda Guerra, e filmes como *O Mágico de Oz* e *O Vento Levou* também estão sendo apresentados. O diretor, Rouben Mamulian, escolhe fazer o filme em preto e branco, mesmo sendo ele o primeiro a ter feito um filme inteiro a cores. Dessa forma, o filme se aproxima dos filmes noir, denotando suas raízes estéticas no expressionismo alemão. A peça ganha com o cinema, arte de grande alcance, uma dimensão universal, deixando clara a destruição do homem pelo

Capitalismo. Algumas mudanças, porém, foram realizadas para a adaptação cinematográfica. O personagem deixa de aparecer tocando violino, por exemplo, o que traria um tom melodramático ao filme, e o fim é alterado. Na peça, a morte do personagem é tratada muito rapidamente e parece que a peça é interrompida, assim como a vida do personagem foi. Esse final foi considerado muito pessimista, e a opção, então, é criar uma possibilidade, optando pela volta do personagem à instituição da família. Porém, a idéia principal é mantida, e fica clara a brutalização das pessoas pelo Capitalismo.

Dando um passo além, o início da peça *Our Town*, escrita em 1938 por Thornton Wilder, assim como no filme feito posteriormente, se dá com uma narração. São os anos pós Primeira Guerra, anos de desencanto nos quais a realidade tinha de ser transformada. A obra não expressa temporalidade, e tem a mesma estrutura que o cinema se utiliza, de tempo e espaço. Wilder estabelece a forma de *Our Town*, e desde o início o espectador é alertado de que uma história está sendo contada. O que se têm é um painel. Não havendo identificação devido à este distanciamento, essa forma antiaristotélica pretende provocar uma crítica, desde o começo. Como diz Anatol Rosenfeld:

“São narrados em três atos a adolescência, o matrimônio, e a morte de Emily Weeb. Tal decurso parece implicar uma ação com início, meio e fim. Entretanto, essas três estações são apenas o modelo típico da vida comum, não se tratando de uma ação singular, inconfundível. O diretor-narrador apenas ilustra com Emily momentos típicos da nossa existência. O tema da peça de modo algum é Emily, e sim “nossa cidade”; ou seja, um grupo, uma sociedade que, como tal, não tem começo, meio e fim nítidos.” (ROSENFELD, 2002,p.131)

No filme podemos ver essa escolha de forma acentuada, a câmera passeia pela cidade, e o narrador se sobrepõem à ela, conduzindo o expectador a essa jornada.

Também *Tobacco Road*, de Erskine Caldwell, que teve sua adaptação para o cinema em 1941, trata das dificuldades de se lidar com uma realidade nova, na qual o capitalismo avança com toda a força, e a reação das pessoas permeia a alienação. A história mostra uma família simples que mora em terras que na época da Constituição foram dadas a eles por terem condições de cultivá-la, porém, com o Capitalismo, eles passam a ser arrendatários. A pureza do personagem denota seu raciocínio não capitalista, e por se tratar de personagens tipos, não psicologizados, o espectador se pergunta o quê a modernidade tem a oferecer para este tipo de gente. No filme, essas caracterizações são acentuadas, como por exemplo nos materiais de

aragem enferrujados. Cada objeto é rigorosamente escolhido e relevante para a análise da narrativa.

Já em *The Little Foxes*, de Lillian Hellman, os personagens são o contrário da ingenuidade apresentada em *Tobacco Road*. Como o próprio título diz, se trata de uma família na qual o valor mais importante é o monetário. Em uma comunidade sulista pós-guerra civil, não há nada mais importante do que dinheiro e poder. A autora diz na peça: "There are people who eat earth and eat all the people on it like in the Bible with the locusts. And other people who stand around and watch them eat." (*The Little Foxes*, 1939)

No filme, podemos perceber boa parte das rubricas de Hellman na movimentação da câmera, e há a introdução de um novo personagem, um rapaz que segue a trajetória junto da personagem Alexandra, e dessa forma fica mais clara sua tomada de consciência quanto a romper, e não continuar mais com as atitudes de sua família. Também a personagem Regina Giddens é mostrada sempre em primeiro plano, recurso que exalta ainda mais sua soberania. A história mostra claramente a coisificação do homem provocada pelo Capitalismo, os personagens se relacionam por interesse, e tudo parece ser um grande negócio.

A partir da metade dos anos 1930, Hellman estava envolvida em atividades liberais e em organizações de esquerda. Foi uma das únicas dramaturgas de num meio de dominância masculina e escreveu a primeira peça considerada feminista, *The Children's Hour*, em 1934. Durante sua carreira, abertamente apoiou e foi ativa em campanhas contra o crescimento do Fascismo na Europa. Em sua peça *Watch on the Ryne*, de 1941, Hellman faz uma crítica à ingenuidade dos americanos quanto à essa grande ameaça que estava a espreita. Na história, um alemão, líder de um movimento "underground" antinazista, viaja com sua esposa e filhos para a casa de sua sogra nos Estados Unidos. Porém, ele encontra um hóspede da casa, um oportunista romeno, que descobre suas conexões, e que ele está na América para arrecadar fundos, e ameaça delatá-lo para os nazistas a não ser que pague um preço. O filme, adaptado pela própria autora da peça e por Dashiell Hammet, é uma adaptação quase literal da versão teatral, muita de sua ação está confinada a um cômodo na casa americana, sendo esta desenvolvida quase que totalmente por meio de um diálogo firme e transparente. Diz Bosley Crowther, crítico do New York Times:

“For the irony Miss Hellman was pointing out back there before we entered this war—entered it formally, that is—was the fact that some people of goodwill were still blind to the barbaric nature of a conflict that has shaken the world. She was showing complacent Americans, serene in their neat security, that the spreading disease called fascism was not remote from our shores and that it wasn't an academic problem to be met with good intentions and smug outrage. She brought the essential conflict right into a soft American home and revealed that this modern barbarism could only be checked through force and sacrifice.” (N.Y. TIMES REVIEW/WACH ON THE RHINE)

A peça seguinte a ser destacada neste percurso é de 1953 e nesses anos a Grande Depressão já havia sido deixada para trás, a Segunda Guerra Mundial já havia eclodido e terminado. Os Estados Unidos evoluíam gradualmente para se tornarem uma superpotência só comparável a União Soviética. Tem início então a Guerra Fria e crescem as tensões diplomáticas e militares entre as duas superpotências da época. Este período também é marcado por uma grande explosão demográfica, e pelo início do movimento dos direitos civis e do movimento feminista no país. *Picnic*, de William Inge, fala da América no auge da era Eisenhower, agitada em fantasias eróticas que se tornam mais obsessivas conforme encobertas.

O filme *Picnic* feito dois anos depois foi uma das maiores atrações de bilheteria dos anos 1950, o mistério da beleza loira e virginal levada a uma irresistível atração primitiva nunca foi tão abertamente representada num filme americano, e Madge, a beleza irrequieta, que larga o homem rico da cidade para fugir com Hal, um itinerante, personifica o sonho das exuberantes debutantes dos anos 1950.

O final da década de cinquenta também é marcada por grandes transformações formais tanto na dramaturgia quanto na encenação, e a peça *Suddenly Last Summer*, de Tennessee Williams, rompe com todas as características que o drama possui. Williams sofreu com o Macarthismo, era acusado de ser simpatizante do comunismo e de realizar atividades anti norte-americanas, era também perseguido por ser um homossexual assumido, com pensamento crítico. Em seu texto, ao invés de ação e conflitos, o que se vê são relatos e narrativas, com o foco em uma leitura psicologizante da vida. O personagem principal, Sebastian, não aparece, e a história faz alusões a pedofilia, ao canibalismo e ao incesto. Desde os anos 1920, a profundidade psicológica nos personagens é desenvolvida, porém, na adaptação da história para o cinema, a questão social é mais abordada, havendo uma distensão temporal, e uma atenuação dos fatos. Diz o crítico Bosley Crowther do New York Times:

“There's no doubt that a great deal of the feeling of dank corruption that ran through the play has been lost or pitifully diluted by a tactful screening of the words. People who leap to conclusions may assume the trouble is that Sam Spiegel and his crew that made the picture were compelled to go easy with the ugly words. They may suspect that because the true nature of the most-talked-of character could not be tagged (he was obviously a homosexual, as well as a sadist of some sort, in the play) and because the precise and horrible details of his death could not be explained (he was literally eaten by urchins), the point of it all is missed.” (N.Y. TIMES REVIEW/SUDDENLY LAST SUMMER)

A peça *The Glass Menagerie*, também de Tennessee Williams, foi a primeira a revelá-lo para o grande público da Broadway, com imenso sucesso de crítica e bilheteria em 1945. Menos radical na sua temática que *Suddenly Last Summer*, mas já claramente usando recursos épicos, a peça apresenta logo na primeira rubrica: “O narrador é uma convenção explícita da peça. Ele adota com a convenção dramática todas as licenças que servem a seus propósitos”. Como diz Iná Camargo Costa:

“Estão em questão em suas peças o passado e o presente, não o futuro (não há futuro), como pressupõe o drama. Por consequência, não havendo perspectivas, nem uma ação a ser impulsionada pelo diálogo dramático, quando não é monólogo travestido, o diálogo se transforma em conversação, através da qual ficamos sabendo de eventuais ocorrências de tipo dramático na vida pregressa de algum personagem.” (COSTA, 2001, p.135)

Na adaptação da história para o cinema, algumas inovações são acrescentadas, como o fundo musical, a maneira como os ambientes são mostrados pela câmera, e as legendas projetadas, recurso épico usado também por Brecht e Piscator. Já o monólogo inicial de Tom, o narrador da história, não deixa dúvidas que o texto vai além de um realismo psicológico. O filme permanece extremamente fiel ao texto teatral, e questões como a discussão da questão feminina levantada pela personagem Laura, e a crítica da ideologia, da mentalidade norte americana imprimida na repetida frase da personagem Amanda “Rise and Shine!” são colocadas em foco.

É importante ressaltar, entretanto, que a ruptura com o drama não se dá de forma brusca ou generalizada. Na seguinte peça analisada, *All my sons*, de Arthur Miller, o drama ainda se faz presente. No texto, de 1947, o autor transpõe para a atualidade americana a dramaturgia social analítica de Ibsen, na qual algo passado é extremamente importante para a ação atual. O crime do chefe da família Keller, mantido sob segredo por muitos anos, é desvendado aos

poucos em uma análise implacável. Peter Szondi considera a obra como um estudo, um caminho:

“(All my Sons) aparece como obra dos anos de aprendizagem, como se Miller, ocupado com a configuração cênica de uma vida fracassada, e em particular de um passado traumático, tivesse de seguir Ibsen para discernir as resistências que essa temática enfrenta por parte da forma dramática e, depois, os custos de se forçar esta em favor daquela.” (SZONDI, 2001, p.171)

Mesmo sem abandonar alguns recursos dramáticos, ainda em sua adaptação para o cinema, o texto comunica a necessidade do ser humano de ser o protetor, o defensor de seus irmãos, e que não se pode deixar essa responsabilidade de lado por ganhos pessoais. A peça também se torna importante pela união de Miller com Elia Kazan, diretor que assim como fez com Tennessee Williams, dirigiu e produziu importantes peças e filmes de Miller.

Nesse mesmo ano, Miller acompanha com apreensão os primeiros movimentos em Hollywood do Comitê do Senador Joseph McCarthy. E é nesse contexto que em 1953, no auge da Guerra Fria, Miller escreve a peça *The Crucible*. Por meio de uma história baseada nos eventos de caça às bruxas acontecidos em Salem em 1692, misturados com ficção, Miller escreve uma resposta ao senador McCarthy e à cruzada que o Comitê de Atividades Anti-americanas do Congresso realizou contra simpatizantes do comunismo, indo na contramão do sistema institucionalizado. Somente depois de quase vinte anos da estréia da peça, Miller escreve sua versão para o cinema, e afirma para o crítico Victor Navasky, do New York Times:

“I have had immense confidence in the applicability of the play to almost any time, the reason being it's dealing with a paranoid situation. But that situation doesn't depend on any particular political or sociological development. I wrote it blind to the world. The enemy is within, and within stays within, and we can't get out of within. It's always on the edge of our minds that behind what we see is a nefarious plot.” (N.Y. TIMES REVIEW/THE CRUCIBLE: THE DEMONS OF SALEM, WITH US STILL.)

Já em seu outro texto, *The Misfits*, o universo da história se diferencia, trata de mecânicos, cowboys, divorciados, pessoas tidas como “desajustados”, mas num plano mais crítico, fala da inocência desperdiçada, representada pelo erotismo e sensualidade de Marilyn Monroe, fala principalmente da morte de uma América, de um mundo. A Short Story foi escrita em

1958 e possui alguns pontos em comum com *The Crucible*. O material narrativo é alimentado mais pelas incursões no mundo interior dos personagens (através da narração), do que pelo curso dos acontecimentos. Esses seres “desajustados” vêm a ser os expoentes da geração beat, a geração “on the road” dos anos 1950, o nascedouro do movimento hippie e de contracultura. O filme, feito em 1961, mantém o texto literário, mas possui momentos filosóficos, existenciais, características dos anos 1960. Pela imobilidade dos personagens ser mostrada através da imobilidade da câmera, o filme se torna mais lento, mais parecido com o cinema europeu. A fotografia mais escura também acompanha esse clima, denunciando uma cidade de perdedores.

Dando continuidade às experimentações dramáticas da época, nas quais os limites do teatro americano são expandidos e explorados, Edward Albee escreve, em 1958, *The Zoo Story*, peça considerada o início do “teatro americano do absurdo”, sendo rotulado como o sucessor de Arthur Miller, Tennessee Williams e Eugene O’Neill, mesmo estando mais próximo, em sua obras, de dramaturgos europeus tais como Samuel Beckett e Harold Pinter. Embora pareçam realistas num primeiro momento, a natureza surreal de suas peças não está muito longe da superfície. O trabalho de Albee é considerado extremamente hábil, e um retrato impiedoso das condições modernas. O autor descreve suas peças como sendo: "an examination of the American Scene, an attack on the substitution of artificial for real values in our society, a condemnation of complacency, cruelty, and emasculation and vacuity, a stand against the fiction that everything in this slipping land of ours is peachy-keen." (Albee/Klin, 1988.)

Em sua peça mais conhecida, *“Who’s Afraid of Virginia Woolf”*, vemos Martha e George, um casal erudito e amargo, que convidam um novo professor e sua esposa à sua casa depois de uma festa, e lá eles continuam bebendo, dando início a jogos perigosos e cruéis, tanto com os convidados quanto com si próprios. A esses jogos, eles se referem com nomes sarcásticos e literais, como "Humiliate the Host", "Get the Guests", entre outros. Por meio dos diálogos, sobressaem os lados mais escuros das personagens, e temas que oscilam entre a imaginação criada por eles e a realidade continuamente modificada. Na história, o autor detona as três principais instituições, a família, a universidade, e o estado. Essas críticas ficam claras quando descobrimos, por exemplo, que Honey, que é filha de um pastor e mora com seu marido professor no campus da universidade, já fez abortos, ou que o pai de Marta, que é reitor da

universidade, é casado por interesse já que a esposa é muito rica. A peça também usa recursos claramente épicos, como quando George incita Martha a fazer sua “recitation”, seu discurso no qual ela conta sobre o filho, ou quando o autor opta por não utilizar recursos melodramáticos, como o efeito surpresa. Quanto à forma, a peça também se diferencia, pois a existência de um quebra-cabeça a ser montado se revela essencial já que o que não é dito tem tanta importância quanto o que é revelado. Os diálogos patinam em falso, e a palavra é usada como recurso retórico, recurso de poder e em verdadeiros duelos verbais.

Na versão cinematográfica, quase todos os diálogos permanecem intactos, porém o filme é considerado inovador por ter um grau de profanação e implicações sexuais ainda não vistas. Nessa época, Jack Valenti é empossado presidente da MPAA (Motion Picture Association of America), e para conseguirem sua aprovação para o filme ser liberado à exibição, algumas profanações de Martha têm de ser atenuadas, “screw you!” se torna “damn you!”, por exemplo, e um aviso é colocado em todas as divulgações do filme indicando que o mesmo possui conteúdo adulto. Algumas outras diferenças são percebidas, a peça trata de apenas quatro personagens, enquanto que no filme existem também dois personagens menores, o dono de uma estalagem e sua esposa, que aparecem brevemente para servi-los. Também as locações mudam, além da casa de Martha e George, onde a peça toda se passa, algumas cenas se dão, por exemplo, na estalagem, ou no carro. Porém, o clima intimista e claustrofóbico da peça é mantido, a filmagem é em preto e branco, a câmera na mão faz com que o espectador sinta as ações dos personagens de perto, e o uso do plano americano e de closes evidenciam a tensão. Outro ponto interessante a ser destacado é a escolha de Elizabeth Taylor, considerada na época uma das mulheres mais bonitas do mundo, para representar a cruel Martha. A performance de Taylor, assim como a de Richard Burton, George Segal e Sandy Dennis, é considerada primorosa. A última montagem da peça se deu em 2007, em New York, com Bill Irwin e Kathleen Turner como George e Martha. A atualidade dos temas tratados chamou a atenção do crítico Martin Denton do New York Theatre:

“I was struck by how prescient Albee is in this 43-year-old play. Martha is a kind of sacred monster—a woman of privilege and power who knows she can do whatever she wants and say whatever she wants. A deliberately coarse reminiscence about a gardener who “entered” her when she was 16, for example, can’t be challenged in a room full of people who are all beholden to her father. Did Albee know that his creation would become emblematic of a whole class at the top rung of the American power structure?” (NYTHEATRE.COM REVIEW)

Por meio desse percurso, enfim, podemos concluir que as artes não só refletem o comportamento das pessoas, seu contexto, denunciam realidades, e prevêm o que pode se suceder, mas principalmente, através do teatro, do cinema, da literatura é possível discutir, analisar e tentar manter viva a capacidade do ser humano de questionar a si mesmo e o mundo a sua volta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBEE, E./KLIN, P. C. **Conversations with Edward Albee**. Literary Conversations Series. University Press of Mississippi. 1988.

COSTA, I. C. **Panorama do Rio Vermelho**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. p.135

CROWTHER, B. N.Y. *Times Review/Wach on the Rhine*. Published: August 28, 1943.

_____. N.Y. *Times Review/Suddenly Last Summer*. Published: December 13, 1959.

DENTON, M. nytheatre.com review: **Who's Afraid of Virginia Woolf**. March 19, 2005

DEUTSCH, H./HANAU, S. **The Provincetown: A Story of the Theatre**. 1931; reprint, New York: Russel and Russel, 1972. p.15

HOFFMAN, F. J. **The 20's: American Writing in the Postwar Decade**. New York: MacMillan-free Press, 1962. p.250

NAVASKY, V. N.Y. *Times Review/The Crucible: The Demons of Salem, With Us Still*. Published: September 08, 1996.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno**. Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.131

OBRAS ANALISADAS

EUGENE O'NEILL - **The Emperor Jones, Anna Christie, The Hairy Ape** by Eugene O'Neill; with an introduction by Lionel Trilling. New York : Modern Library, 1937. Filme - **Anna Christie** (1930) - Direção: Clarence Brown. Com Greta Garbo, Charles Bickford, Marie Dressler, Lee Phelps, George Marion.

CLIFFORD ODETS - **Golden Boy; Awake and sing!; The big knife**; with an introd. by Eric Mottram. Penguin Books, 1963. Filme - **Golden Boy** (1939) - Direção: Rouben Mamulian. Com William Holden, Lee J. Cobb, Joseph Calleia, Sam Levene, Dan Beddoe.

THORNTON WILDER – **Our Town, A Play in Three Acts**. New York: Coward McCann, 1938.

Filme - **Our Town** (1940) - Direção: Sam Wood. Com William Holden, Martha Scottt, Frank Craven, Fay Bainter, Beulah Bendi, Thomas Mitchell, Guy Kibee, Stuart Erwin. Screenplay: Thornton Wilder, Harry Chandlee e Frank Craven.

ERSKINE CALDWELL - **Tobacco Road**. New York : Modern Library, 1930. Filme - **Tobacco Road** (1941). Direção: John Ford. Com Charley Grapewin, Marjorie Rambeau, Gene Tierney, William Tracy, Elizabeth Patterson, Dana Andrews. Adaptação de Nunnally Johnson a partir da peça de Jack Kirkland baseada no romance homônimo de Erskine Caldwell.

LILLIAN HELLMAN - **Watch on the Rhine in The Children's hour; Days To Come; The Little Foxes; Watch On The Rhine**. New York: Modern Library, 1942. Filme - **The Little Foxes** (1941) - Direção: William Wyler. Com Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Richard Carlson, Patrice Collinge, Dan Duryea, Charles Dingle. Script: Lillian Hellman. **Watch on the Rhine** (1943) - Direção: Herman Schumlin. Com Bette Davis, Paul Lukas, Geraldine Fitzgerald, Lucile Watson, Beulah Bendi, George Coulouris, Donald Wood.

WILLIAM INGE – **Picnic. A romance in three acts by William Inge**; [illustrated by Barye Phillips], New York : Bantam Books, 1956, 1953. Filme - **Picnic** (1955) - Direção: Joshua Logan. Com William Holden, Rosalind Russell, Kim Novak, Betty Field, Cliff Robertson, Arthur O'Connell, Verna Felton, Susan Strasberg, Nick Adams, Phyllis Newman, Elizabeth W. Wilson.

TENNESSEE WILLIAMS - **Suddenly Last Summer**. New York : New American Library, 1958. Filme - **Suddenly Last Summer** (1959) - Direção: Joseph Mankiewicz. Com Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn, Montgomery Clift, Mercedes McCambridge, Albert Dekker. Adaptação: Gore Vidal.

ARTHUR MILLER - **All My Sons; The Crucible in Collected Plays with an introduction Arthur Miller**. London : Cresset, 1958./ **The Misfits**. New York : Dell, 1961. Filme - **All My Sons** (1948) - Direção Irving Reis. Com Edward G. Robinson, Burt Lancaster, Mady Christians, Louisa Horton, Howard Duff, Arlene Francis, Lloyd Gough, Henry Morgan. Filme - **The Misfits** (1956) - Direção: John Huston. Com Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach, James Barton, Estelle Winwood. Filme - **The Crucible** (1956) - Direção: Raymond Rouleau, Simone Signoret, Yves Montand, Mylene Demongeot, Jean Debucourt. Adaptação: Jean-Paul Sartre.

EDWARD ALBEE - **Who's Afraid of Virginia Woolf? A play**. New York : Atheneum, 1967. Filme - **Who's Afraid of Virginia Woolf?** (1966) - Direção: Mike Nichols. Com Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal, Sandy Dennis. Script: Ernest Lehman.

SITES

www.kirjasto.sci.fi/lhellman.htm

www.nytimes.com

www.nytheatre.com