



O MATADOURO MUNICIPAL: IMAGEM E TEATRALIDADE EM TENNESSEE WILLIAMS

Lara Biasoli Moler¹

<http://lattes.cnpq.br/4309802965619978>

RESUMO - A obra dramaturgical de Tennessee Williams tem sido tradicionalmente apreciada pela crítica a partir da perspectiva do chamado realismo psicológico. Novos estudos, porém, principalmente de suas mais de setenta peças em um ato, têm proposto um novo olhar sobre seus expedientes não-convencionais de criação, salientando-se a ruptura com as normas do drama, de onde emerge a construção imagética não-realista de suas peças, fundamental para uma nova estética de cena em favor da teatralidade. Neste artigo, analisaremos alguns aspectos das imagens presentes em *o matadouro municipal*, peça em um ato escrita presumivelmente entre 1960 e 1970.

PALAVRAS-CHAVE – Teatro norte-americano; peça em um ato; teatro plástico.

72

ABSTRACT – Tennessee Williams's dramaturgical work has been traditionally appreciated by scholars in accordance to the so-called psychological realism. Latest works, however, and mostly the ones dealing with his more than seventy one-act plays, have attempted to analyse the playwright's unconventional techniques and non-realistic imagery, which favors theatricality. This work presents an examination of the images in his one-act play *the municipal abattoir*, written probably between 1960 and 1970.

KEYWORDS – North-American theatre; one-act play; plastic theatre

Tennessee Williams e seu teatro “plástico”

O teatro de Tennessee Williams (1911-1983), dramaturgo norte-americano conhecido por peças como **The Glass Menagerie** [O Zoológico de Vidro], **A Streetcar Named Desire** [Um Bonde Chamado Desejo] e **Cat On a Hot Tin Roof** [Gata em Teto de Zinco Quente], tem sido tradicionalmente examinado pela crítica segundo as

¹ Doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP. Pós-doutoranda e bolsista da FAPESP desde agosto de 2011 com o projeto de pesquisa intitulado “As peças em um ato de Tennessee Williams”, com supervisão da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP.



concepções do chamado realismo psicológico, com reduzida, mas crescente, apreciação de questões mais diretamente associadas à arte do teatro como estética cênica e visual e ao conceito de teatralidade.

Williams registrou suas ideias e teorias acerca de um projeto estético teatral em vários escritos esparsos, sem a pretensão de uma sistematização, mas é geralmente das **Notas de Produção** [*Notes of Production*], publicadas desde a primeira edição do texto escrito de **O Zoológico de Vidro**, que os estudiosos do autor tem depreendido suas concepções para um teatro não-realista, percebido por Williams como a alternativa ao “teatro gasto das convenções realistas” (WILLIAMS, 1999, p. xix, **tradução nossa**).

Em poucas palavras, nessas **Notas de Produção**, Tennessee Williams parte em defesa de um **teatro plástico** [*plastic theatre*], concebido para a cena, a partir de técnicas não-convencionais, como o Expressionismo, e dotado de elementos extra-verbais, como iluminação, cenografia, adereços de cena e música, que desempenhariam papel tão importante quanto o diálogo, e que seriam fundamentais para assegurar a **vitalidade** do teatro em nossa cultura:

(...) O Expressionismo e todas as outras técnicas não-convencionais do drama têm apenas um objetivo válido, que é uma maior aproximação da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não-convencionais no drama não é, e certamente nem deveria ser, para escapar de sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou de interpretar a experiência, mas na verdade é, ou deveria ser, para tentar encontrar uma abordagem mais aproximada, uma expressão mais incisiva e vívida das coisas como elas são.

(...) Essas observações não servem como um prefácio apenas para esta peça em particular [*O Zoológico de Vidro*]. Elas têm a ver com a concepção de um teatro novo, plástico que deve tomar o lugar do teatro gasto das convenções realistas, isso se o teatro quiser fazer da vitalidade parte de nossa cultura. (WILLIAMS, 1999, p. xix, **tradução nossa**)²

Dessa forma, o dramaturgo norte-americano confere relevo aos aspectos visuais e imagéticos da peça, colocados em cena não mais como meros componentes a serviço da reprodução mimética da realidade, mas como metáforas que transcendem o sentido

² Para facilitar a leitura, optamos por manter as citações em português no corpo do texto, dando a versão original, em inglês, quando for o caso, em notas de rodapé, para o leitor que desejar conhecer o texto original. [*Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn't be, trying to escape its responsibilities of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually, or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. (...) These remarks are not meant as a preface to this particular play. They have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.*]



concreto das imagens projetadas. É a partir da concretude imagética dos diálogos e rubricas que se verifica a eclosão lírica de seus textos, ou seja; a poesia alusiva e polissêmica das falas dos personagens e das indicações de cena é construída a partir de dados imagéticos e visuais concretos.

Essa concretude imagética, entretanto, não está a serviço da reprodução fotográfica da realidade, mas sim ao **aspecto** da realidade quando colocada em cena, ou seja, sua teatralidade. Para Tennessee Williams, a essência do teatro **plástico**, que preconiza o uso expressivo da música, da luz, das artes visuais, é essa transformação, operada pela **imaginação poética**; é essa metamorfose de imagem concreta para alusão ao real:

Todo o mundo deveria ter conhecimento hoje em dia da irrelevância do fotográfico na arte: que a verdade, a vida, ou a realidade são a coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, na essência, apenas por meio da transformação, por meio de sua mudança em outras formas que não aquelas que estavam presentes apenas em aparência. (WILLIAMS, 1999, p. xix, tradução nossa)³

Para refletirmos um pouco mais a respeito dessa proposta estética de Tennessee Williams, selecionamos a peça **O Matadouro Municipal**⁴ [*The Municipal Abattoir*], descoberta postumamente em 2005. Estima-se que Tennessee a tenha escrito entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, sendo até hoje considerada (por muitos, mas não por todos, é importante sublinhar) como um dos poucos exemplos de incursão do autor no chamado teatro político e de *agitprop*. Além da presença de forma e temática não comumente associadas ao autor, a peça suscita interesse especial pelo fato de ilustrar um período peculiar na produção de Williams, já não mais tão aclamado por público e crítica. Diante dessa recepção desfavorável, Williams parece sentir-se mais à vontade para praticar um teatro mais experimental, já que, nesse momento, atenuam-se consideravelmente as pressões que, via de regra, acompanham o sucesso, e sobretudo o sucesso comercial, de um artista:

³ [Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance.]

⁴ As citações em português dessa peça provêm da edição de **O Matadouro Municipal** constante da coletânea de peças em um ato intitulada “Mister Paradise” e “Outras Peças em Um Ato”, publicada em 2011 pela É Realizações Editora, com tradução do Grupo TAPA. As citações originais, em inglês, advêm de **Mister Paradise and Other One-Act Plays by Tennessee Williams**, publicada em 2005 pela New Directions.



O **Matadouro Municipal** é o que Williams produziu de mais próximo do "agitprop", do teatro de agitação e propaganda que os brasileiros conheceram, naqueles mesmos anos 60, com o Centro Popular de Cultura. A peça foi escrita entre o final da década e o início da seguinte, num momento em que o dramaturgo, sem contar mais com aprovação de público e crítica, arriscava novas formas, mais afinadas ao tempo. (SÁ, 2005, s/p)

Além do conteúdo de **O Matadouro Municipal** – uma peça de teor político num autor convencionalmente associado a um teatro realista e psicologizante -, a forma do texto igualmente chama a atenção: trata-se de uma peça em um ato, uma dentre as mais de setenta peças curtas que o autor produziu ao longo de sua carreira. As peças em um ato, com efeito, têm uma posição de destaque no conjunto da obra de Williams, configurando-se como experimentos fundamentais para a matriz formal de sua dramaturgia e, ao mesmo tempo, de acordo com Maria Sílvia Betti, como uma maneira de escapar às exigências de uma produção frenética e ininterrupta após o sucesso comercial:

Ao se tornar um autor comercial agenciado no campo dos espetáculos e no mundo editorial (...), Tennessee passou a ver-se diante da imposição inexorável de uma produção constante. (...) É possível que, diante disso, ele tenha passado a ver no campo das peças em um ato um território até certo ponto indene ao imediatismo e à voragem da demanda produtiva que o envolveu. (BETTI, 2011, p. 8)

Em geral examinadas como textos menores no conjunto da obra de Williams, e boa parte delas encenada apenas postumamente, apreciadas, de modo geral, como experimentações estéticas que culminariam na produção de peças longas consagradas, as peças em um ato têm se revelado pouco a pouco seminais não apenas para a exegese da obra do dramaturgo norte-americano, mas igualmente como textos-chave para o estudo do drama moderno e do teatro.

Nesse sentido, a leitura que propomos aqui de **O Matadouro Municipal** visa a uma reflexão sobre alguns aspectos dessa proposta teórica e de sua experimentação, efetiva, com novas formas e estruturas dramáticas, distantes do realismo psicológico e cênico, com ênfase na concepção visual e imagética do texto, rumo a um teatro mais expressivo e poético, enfim, a um teatro que exale teatralidade.



O Matadouro Municipal

O **Matadouro Municipal** é, como dissemos, uma peça em um ato. Trata-se de um texto curto, sem divisão em cenas. A rubrica inicial já antecipa que elementos físicos e visuais serão fundamentais para a compreensão da peça: temos uma rua e um muro ao fundo, sobre o qual estão colados pôsteres fotográficos de um ditador militar. Sob essas fotos, lê-se **Viva**, sinalizando que provavelmente estamos numa ditadura militar de algum país latino. Durante o ato, a música executada ao longo de uma parada militar pode ser ouvida, inicialmente ao longe, aproximando-se conforme o diálogo entre o Rapaz e o Funcionário se desenvolve.

A peça apresenta três personagens tipificados, identificados não por nomes, mas apenas como Moça, Rapaz e Funcionário. A Moça tem uma participação breve, apenas no início da peça, que a traz conversando com o Rapaz sobre um atentado contra o ditador, que ele está prestes a realizar. Após a saída da Moça, o Funcionário, que observava o jovem casal, aproxima-se do Rapaz, indagando-o sobre o endereço do Matadouro Municipal. Tomamos conhecimento de que este foi denunciado às autoridades e condenado, aparentemente por conta de uma falta grave contra a ordem social, cometida ao questionar, junto ao proprietário de uma tabacaria, o provável sofrimento de um esquilo aprisionado numa gaiola, exposto na vitrine da loja, correndo eternamente numa daquelas pequenas esteiras circulares. O proprietário, ofendido e indignado, agarrara o Funcionário pelo casaco e tomara posse de seus documentos e, posteriormente, pelo que se conclui, denunciou-o por “meter-se onde não foi chamado”, o que ocasionou sua intimação para comparecer ao Matadouro Municipal, onde provavelmente será executado. Na verdade, o Funcionário não está seguro de que esse seja o motivo de fato de sua condenação, não sendo capaz de imaginar qual outra falta poderia ter cometido – talvez a carta de apelo enviada após o **recrutamento** de sua filha para o Bordel Municipal. A imagem projetada é de um estado totalitário, um estado de exceção.

Inicialmente, o Rapaz procura convencer o Funcionário de que talvez tenha sido um trote, sobretudo porque a comunicação oficial ocorreu por telefone e não por carta, como aparentemente deveria ter sido. De qualquer forma, ele recomenda que este fuja, oferecendo-lhe o dinheiro para pagar-lhe a passagem de trem. No entanto, diante da recusa obstinada do Funcionário, irredutível até mesmo quando o rapaz menciona os horrores que sua filha deve estar sofrendo no Bordel Municipal, o Rapaz acaba por transferir-lhe a



missão de executar o ditador, entregando-lhe a arma que trazia consigo e, ao mesmo tempo, dando-lhe as devidas instruções. Talvez em seu primeiro ato de desobediência, o Funcionário acaba por não executar o atentado e, ao fim, conforme a indicação de cena, vira-se para a plateia e pergunta se alguém sabe o endereço do Matadouro Municipal. Entre morrer heroicamente por uma causa revolucionária e morrer em obediência ao sistema, o Funcionário escolhe a segunda alternativa, pois é nessa posição de servo fiel que encontra sua identidade.

Do ponto de vista das convenções normativas do teatro, estamos distantes de uma peça propriamente dramática. Não há ação no sentido tradicional e os diálogos não movem os personagens e nem provocam algum tipo de mudança ou solução de uma crise. Tampouco se pode falar em conflito, pois a troca dialógica entre o Rapaz e o Funcionário é totalmente esvaziada, já que o Funcionário, além de não executar o atentado, permanece em sua situação inicial de sujeito subserviente ao estado. Sua desobediência ao Rapaz, com efeito, é apenas em prol de sua cega aceitação das regras do sistema sob o qual se encontra, em que a denúncia, mesmo sem provas, a execução sumária e a prostituição institucionalizada são atos corriqueiros e plenamente aceitos. Dessa forma, como afirma Maria Sílvia Betti, “o sentido político a ser extraído não tem caráter referencial, mas estrutural: o Funcionário age com base no princípio da obediência, internalizado durante a vida inteira”. Consequentemente, “a morte heroica como redenção de uma vida sem sentido é um argumento politicamente equivocado” (BETTI, 2011, p.31).

Outra questão que se coloca é a legitimidade do uso da subserviência do Funcionário em favor de uma causa revolucionária. Com a não realização do atentado, observamos um esvaziamento da morte heroica por uma causa: ao fim da peça, o atentado não se realiza e a situação inicial permanece a mesma, revelando aspectos essenciais de quase todas as peças em um ato de Tennessee Williams, que Maria Sílvia Betti define como **reversão de expectativas** e consequente **inconclusividade** dramática:

A peça encerra-se (...) com reversão total de expectativas: o atentado não se realiza (...) A culminação esperada e desejada pelo leitor e pelo espectador não se efetiva, e o desfecho, em sua perturbadora inconclusividade, cria uma tensão crítica à qual nenhum dos elementos da peça escapa. (BETTI, 2011, p.31)



Ao mesmo tempo em que rompe formalmente com os padrões convencionais do drama, Tennessee Williams recorre a expedientes de criação altamente simbólicos, reiterando a expressividade das imagens invocadas pelo texto, numa concentração estrutural que condiz com a concisão característica da peça em um ato. Com isso, as imagens invocadas acabam por conferir ao texto inúmeras possibilidades de leitura, proporcionando “materialidade ao tratamento dramático de contradições cruciais da sociedade” (BETTI, 2011, p.32).

Uma dramaturgia imagética

A concisão própria da peça em um ato, numa dramaturgia que já não se encontra mais à sombra dos padrões normativos do teatro convencional, abre caminho para uma concentração temática e estrutural que, em **O Matadouro Municipal**, se manifesta pela presença incisiva de imagens de carga altamente simbólica, algumas remetendo inevitavelmente ao imaginário literário e cultural, transcendendo o aspecto concreto e funcional de determinados elementos cênicos.

78

Inicialmente, o próprio título e a situação inicial remetem a várias referências imagéticas, uma vez que o matadouro em questão não é o local onde se passa a peça - uma dedução lógica a que o nome poderia nos levar - mas sim uma estrutura espacial imaginária, que não se concretiza na cena, a que os personagens remetem e apenas brevemente descrevem, já sinalizando a presença de recursos épicos. O Matadouro Municipal tampouco é, como bem poderíamos concluir, um abatedouro de animais, subvencionado pela prefeitura de uma cidade, mas sim um espaço pertencente ao aparato estatal, onde se exterminam os indivíduos que, de uma forma ou de outra, segundo critérios obscuros, não se comportam da maneira como se espera que o façam, ou seja: em total e cega obediência ao poder institucionalizado. Mas esses indivíduos não serão apenas executados: mortos, terão sua carne picada, moída e enlatada e, posteriormente, vendida para consumo da população. Assim, o Matadouro Municipal, inserido no quadro de ironia dramática de que Tennessee Williams lança mão, certamente numa perspectiva crítica, não perde sua função primordial, ou seja, o fornecimento de carne para alimentar a população. O fato de ser carne humana, porém, não é gratuito: é indicação de uma sociedade que não dispõe de carne animal para todos – e resolveu o problema de forma, digamos, não muito ortodoxa. O próprio Funcionário já aludira à escassez de carne, ocasião em que, revela ao Rapaz,



aprendera com seu filho a usar uma arma para caçar coelhos. De qualquer forma, o consumo de carne humana parece ser uma prática aceita e comum, presumivelmente por falta de alternativas, e o Funcionário tem consciência do que o aguarda:

RAPAZ: Seu corpo picado, moído e enlatado para ser vendido e comido por qualquer Fulano, Sicrano ou Beltrano e suas mulheres, filhos e cachorros.

FUNCIONÁRIO: Não vê como estou apavorado com isso? Eu poderia ter tentado protestar, apelar, mas olha, na sua idade, eu era um... pacifista! Mas não, agora não vejo como evitar, como escolher outra coisa, já que não tenho mesmo escolha e, enfim, estou desempregado e não me querem em casa. (WILLIAMS, 2011, p.240-241)⁵

Para o Funcionário, como podemos observar, a ida para o Matadouro Municipal é algo inevitável, não lhe restando escolha senão submeter-se ao derradeiro gesto de obediência e resignação e deixar-se ser literalmente consumido. Desempregado, expulso de casa pela mulher, incapaz de proteger a filha: não há saída.

Igualmente expressivos nesse contexto de estado de exceção são os pôsteres fotográficos que multiplicam a imagem onipresente do ditador, numa reminiscência do “Grande Irmão” [*Big Brother*], do romance distópico **1984**, de George Orwell. Além disso, ao situar a peça num regime totalitário que pratica a execução sumária, sentimos a presença da atmosfera sufocante e opressora tanta vezes associada aos pesadelos kafkianos, em que o sujeito é perseguido e condenado por crimes do qual sequer tem certeza de ter cometido. O próprio desconhecimento do endereço do Matadouro, anotado num pedaço de papel displicentemente perdido, numa atitude aparentemente estranha ao Funcionário, parece indicar um tipo de sociedade autoritária que se vale de meios nebulosos e questionáveis para aplicar a (pretensa) justiça e a ordem social. A despeito da construção desse cenário opressivo, no entanto, o leitor/espectador terá de ver a peça não apenas da perspectiva do Rapaz, para quem a figura do ditador provavelmente cause revolta, mas também a partir do ponto de vista do Funcionário que, por sua vez, não parece tão perturbado pelo totalitarismo institucionalizado que está prestes a ceifar-lhe a vida. Assim, cada um pratica uma ideologia particular, e a ideologia de um antagonizará com a ideologia do outro: o

⁵ BOY: *Your body cut and pulped by a mashing machine and sold in tins to be eaten by any Tom, Dick and Harry and their wives, children and dogs.* / CLERK: *Can't you see how terrified I am? I might have tried to protest, to appeal, but you see, when I was your age, I was a – pacifist! So, no, now I... see no other way to avoid, to choose otherwise, since I really don't have any choice, and after all, being unemployed now and not wanted at home...* (WILLIAMS, 2005, p.162) (grifo do autor).



Rapaz se mostrará a serviço de uma causa revolucionária, à qual parece entender-se fiel mesmo quando transfere a execução do atentado para o Funcionário. Este, por sua vez, não hesitará diante do cumprimento cego de ordens que ele considera advindas de seus superiores:

RAPAZ: Aconselho o senhor a se recompor, a se dar o devido respeito, pegar o níquel que lhe dei e ir o mais longe possível do Matadouro Municipal... desapareça.

FUNCIONÁRIO: Você é jovem e pensa assim porque não é funcionário público há tanto tempo que já perdeu a conta. Já eu, quando um superior me manda fazer algo, faço sem questionar.⁶ (WILLIAMS, 2011, p.240)

Como contraponto visual à imagem escancarada e ameaçadora do ditador, temos a bandeira enrolada que o Rapaz traz consigo, logo no início da peça, quando ele e a Moça entram em cena. Essa bandeira, não por acaso enrolada, ou seja, com seu conteúdo não visível para o público, pontua que o atentado é um segredo do qual, como leitores/espectadores, temos uma revelação privilegiada. A bandeira será aberta e agitada pelo Funcionário ao final da peça, durante a passagem da parada. Entretanto, o atentado não se realizará, o que acaba por esvaziar, ou talvez desviar, o sentido simbólico da bandeira. Nas mãos do Funcionário, a bandeira perde sua função de símbolo revolucionário e parece se servir muito mais à celebração aquiescente do regime ditatorial, ratificado por seus gritos de “Viva! Viva!” que, diferente da ordem do Rapaz, deveriam ser um disfarce para afastar suspeitas de um atentado.

Naquele mesmo momento inicial, a Moça chora: para ela, não é justo que alguém como o Rapaz torne-se mártir ou herói. Aqui, podemos observar que Tennessee Williams opera uma interessante distorção da imagem heroica: convencionalmente, o modelo visual do herói é de alguém belo, jovem, saudável, disposto a sacrificar a própria vida em nome de uma causa ou de um bem maior. Aqui, entretanto, vemos o oposto, já que, nas palavras da Moça, o **herói** aqui deveria ser alguém “mais velho, doente ou feio”:

MOÇA: Não precisava ser você!

RAPAZ: Para com isso!

⁶ *BOY: I advise you to pull yourself together, respect yourself as a man, and go as far away from the Municipal Abattoir as you can go on the dime I gave you, and then – get lost. CLERK: You’re a young man, and you think that way because you haven’t been a Municipal Employee for more years than you can count. As for me, when I’m told to do something by someone in authority, I do it without a question.* (WILLIAMS, 2005, p. 162).



MOÇA: Poderia ser uma pessoa mais velha, alguém doente ou feio!⁷
(WILLIAMS, 2011, p.237)

A dissolução da imagem do herói, já nas primeiras linhas da peça, contém em si a questão da **utilitarização** da obediência do Funcionário, cuja subserviência o Rapaz tentará instrumentalizar a serviço de uma causa revolucionária que faz sentido apenas para ele, Rapaz. Essa transgressão acaba por levar ao esmorecimento do sacrifício ideológico e, assim, ao aniquilamento da imagem clássica do ato heroico em prol de um bem comum – aliás, um argumento muito usado desde tempos imemoriais para justificar guerras, massacres, deposição de líderes e golpes de Estado.

Uma outra imagem decisiva na peça se constrói a partir da descrição do animal engaiolado, exposto numa vitrine, condenado a correr ininterruptamente numa esteira. É difícil não localizarmos nesse quadro uma alusão à própria imagem de servo fiel e obediente que vemos no personagem do Funcionário. Assim como o pequeno roedor corre infinitamente, sem uma razão ou intenção, simplesmente porque o puseram ali para este fim, o Funcionário cumpre a determinação de dirigir-se ao Matadouro Municipal sem saber exatamente os motivos que levaram à sua intimação. Ele mesmo afirma que “há várias possibilidades”, inclusive de ter sido chamado ao Matadouro por conta de uma carta, um apelo que, presumivelmente enviou às autoridades para tentar resgatar sua filha, **recrutada** para o Bordel Municipal:

RAPAZ: Condenado por quê? O senhor sabe?

FUNCIONÁRIO: Há várias possibilidades. Fiz uma besteira semana passada. Estava passando por uma tabacaria e na vitrine da loja havia uma engenhoca de arame, um, um, uma esteira de corrida, uma gaiola giratória de arame. Tinha um bichinho lá dentro, um esquilo, uma coisa assim, ou um hamster, algo assim, e ele ficava correndo, correndo, correndo na gaiola, na esteira, e parecia... assustado, pra mim parecia que estava em pânico. Então eu, muito imbecil, entrei na loja e falei com o dono sobre o bichinho na gaiola giratória de arame. Perguntei se a criatura saía de vez em quando ou se tinha que ficar correndo o tempo todo e o homem da loja, o dono da loja, ficou furioso com as minhas perguntas. Ele me agarrou pelo casaco, arrancou minha carteira do bolso, anotou meu nome, endereço e local de trabalho e disse que ia me denunciar por interferir no que não era da minha conta. Acho que ele deve ter me denunciado já que me mandaram ir para o Matadouro Municipal. Mas posso ter sido enviado por outro motivo também.

⁷ GIRL: *It didn't have to be you!* /BOY: *Stop that!* /GIRL: *It could've been someone older, someone sick or ugly!*
(WILLIAMS, 2005, p.159)



Quando minha filha foi recrutada para o Bordel Municipal, eu, eu escrevi uma apelação ao...⁸ (WILLIAMS, 2011, p. 238-239).

É interessante como a descrição do animal na gaiola, bem como dos motivos que levaram o Funcionário a manifestar compaixão por ele junto ao dono da loja, remete metaforicamente à própria situação do Funcionário, cuja liberdade, tal qual a do pequeno roedor, encontra-se cerceada, submetida à aprovação e permissão de uma autoridade cuja legitimidade, apesar de duvidosa, não pode ser questionada – tanto que sua filha ainda se encontra no Bordel Municipal. Para o Funcionário, entretanto, foi ele que se colocou nessa situação, assumindo para si toda e qualquer responsabilidade sobre as consequências de sua “besteira”. Ao mesmo tempo, a perda de identidade geralmente associada à massa de indivíduos subjugados por regimes autoritários, traduz-se na dificuldade que o Funcionário demonstra ao tentar determinar de qual animal exatamente se trata. Apesar de pertencentes ao mesmo grupo de roedores, um esquilo e um hamster certamente possuem características que distinguem um do outro. Em todo o caso, a questão aqui não é de que se pressupõe que o Funcionário deva saber diferenciar um animal do outro: a dificuldade de identificação e distinção remete à própria padronização que se espera dos indivíduos, por parte do poder estabelecido, numa sociedade em que liberdades individuais não são percebidas como valores e sim como ameaças à ordem pública. Nesse sentido, é fundamental sublinhar a base expressionista e épica da peça que, como Maria Sílvia Betti explica, remete a aspectos de **A Máquina de Somar**, escrita por Elmer Rice em 1923:

Os expedientes dramaturgicos empregados na peça têm clara base expressionista e o Funcionário e as circunstâncias relacionadas à sua condenação fazem lembrar vagamente características de *A Máquina de Somar*, de Elmer Rice, escrita em 1923. O foco central e as questões relacionadas apresentam traços de afinidades com o épico: a natureza tipificada das personagens, o emprego da narrativa na fala inicial do

⁸ BOY: *What were you condemned for? Do you know?* / CLERK: *There are several possible reasons. I did something foolish last week. I passed a tobacco shop and in the window of the shop was a wire contraption, a, a, a – treadmill, a wire cage that turned. It had a small animal in it, a squirrel, something like that, or a chipmunk, something like that, and it was running and running and running in the wire cage, the treadmill, and it looked – frightened, It looked panicky to me, so I was very foolish, I went in the shop and spoke to the proprietor about the little animal in the turning wire cage. I asked if the creature ever got out of the treadmill or had to keep running in it all the time and the man in the shop, the proprietor of the shop, flew into an awful rage over my questions, he caught hold of me by my coat and jerked my wallet out of my pocket and took down my name and address and place of employment and said he was going to have me condemned for interfering with something that wasn't my business. I think he must have done that since I've been ordered to the Municipal Abattoir. But there's another possible reason I've been sent there. When my daughter was drafted into the Municipal Whorehouse, I – I made an appeal, I wrote an appeal to the...* (WILLIAMS, 2005, p.160).



Funcionário, o fato de a peça fazer uso de um contexto político que possui função estrutural e não apenas incidental, e, por fim, de explorar o contraponto entre duas perspectivas ideológicas antagônicas, associadas respectivamente ao Rapaz militante e ao Funcionário administrativo. (BETTI, 2011, p.30)

A base expressionista e a os recursos épicos utilizados em **O Matadouro Municipal** configuram-se, desse modo, como expedientes de criação dramaturgica que efetivam, na prática, o que Tennessee Williams teorizou em suas reflexões e propostas para a realização de um teatro novo, revitalizado, não mais submetido às normas do teatro convencional, assim concebido para proporcionar ao teatro uma dimensão mais simbólica e profunda, com o desejo, apenas aparentemente paradoxal, de assim aproximar-se do que conhecemos como “realidade”. Ao colocar em cena personagens tipificados, desprovidos de psicologia, ao dar função estrutural e não apenas referencial à temática político-social, Tennessee mostra-se em sintonia com os preceitos de um “teatro plástico”, em que os elementos não-verbais adquirem a mesma importância e relevância que os diálogos dos personagens.

83

Conclusão

A breve análise que propusemos aqui de **O Matadouro Municipal** teve como fundamento o desejo de contribuir para com a divulgação, o estudo e a exegese de uma parte da obra de Tennessee Williams ainda em fase de (re)descoberta e apreciação. As suas mais de setenta peças em um ato, bem como muitas de suas peças longas, passeiam por inúmeras sendas expressivas e, na grande maioria dos casos, distanciam-se de forma incisiva das convenções do drama e, igualmente, dos aspectos e preceitos do chamado realismo psicológico a que sua obra é normalmente associada. Por meio de estudos que transcendam os limites dessa ótica cristalizada, aplicada ao exame das peças longas e, analogamente, ao estudo das peças em um ato, certamente vislumbraremos – e felizmente já temos vislumbrado - leituras alternativas à interpretação institucionalizada pela crítica.

É a partir do estudo dos aspectos desprovidos de compromisso com os padrões normativos do drama que a obra do dramaturgo adquire nova dimensão e relevância no contexto do teatro moderno. As estruturas narrativas, a expressividade lírica das imagens invocadas, o subtexto simbólico, são apenas alguns dos elementos que pontuamos aqui, certamente sem nenhuma pretensão de esgotar a questão.



Com efeito, neste artigo procuramos abordar a busca por um teatro não-convencional a partir do exame de algumas estruturas imagéticas presentes em *O Matadouro Municipal*, concebidas como recursos expressivos para além da reprodução mimética e fotográfica da realidade. Para Tennessee Williams, a aparência de realidade, a realidade sugerida pela imaginação poética, e não a imitação dela, é que leva o teatro a uma maior aproximação com o real.

O espaço sugerido pelo título da peça, os pôsteres fotográficos do ditador, a bandeira enrolada, a imagem de carne humana enlatada, o animal na gaiola condenado a correr, a dissolução da imagem do herói, são alguns dos aspectos que fornecem nova chave para a leitura não apenas de *O Matadouro Municipal*, mas de quase todas as peças do autor.

A experimentação estética de Williams e a radicalização da ruptura com as convenções do drama traduzem, em síntese, sua sintonia com a eclosão do drama moderno, seu desejo e sua busca por novas possibilidades cênicas e por novos padrões expressivos no campo teatral, num momento em que o desejo pelo teatro normativo, de cunho aristotélico, do drama da ação, do conflito, das unidades, da verossimilhança etc., não faz mais sentido, uma vez que o mundo que tomamos como real, com o advento das transformações sociais, das novidades tecnológicas, das guerras mundiais, das bombas atômicas, e o lugar do ser humano nesse mundo, também deixam de ter sentido – pelo menos o sentido que, até então, pareciam ter.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Julie. **Versions of Heroism in Modern American Drama**. Redefinitions by Miller, Williams, O'Neill and Anderson. London: MacMillan Academic & Professional Ltd., 1991.

ADLER, Thomas. **A Streetcar Named Desire: the moth and the lantern**. Boston: Twayne Publishers, 1990.

ALMEIDA PRADO, Décio de. "A Noite do Iguana". In: **Teatro em Progresso**. São Paulo: Martins Editora, 1964.

_____. "O Anjo de Pedra". In: **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Martins Editora, 1956.



BETTI, Maria Sílvia. “Camino Real”, de Tennessee Williams: Rupturas Formais e Linguagem Cênica no Percurso de Montagem Pioneira. In Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007: São Paulo, SP - Literatura, Artes, Saberes / Sandra Nitrini et al. - São Paulo: ABRALIC, 2007.

_____. **Tennessee Williams**: formas não dramáticas nas peças em um ato. Um relato de estudo cênico e interpretativo. Trabalho apresentado ao VI Congresso da ABRACE, GT Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade. 2010.

_____. “Apresentação”. In: WILLIAMS, T. **Mister Paradise E Outras Peças em Um Ato**. São Paulo: É Realizações Editora, 2011. p.7-32.

BOXILL, Roger. **Tennessee Williams**. London: Macmillan, 1992.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo, Edusp, 1997.

COSTA, Iná Camargo. “Lembranças de Tennessee Williams”. In: **Panorama do Rio Vermelho**. Ensaio sobre o Teatro Norte-americano Moderno. São Paulo: Nankin, 2000. p.129-140.

FALK, Signi L. **Tennessee Williams**. New York: Twayne, 1961.

GRIFFIN, Alice. **Understanding Tennessee Williams**. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

MAGALDI, Sábado. “Tennessee Williams evoca o Passado”; “Sugestão e Mistério em Williams”. In: **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos, 1989. p. 352-359.

MURPHY, Brenda. “Tennessee Williams”. In: KRASNER, David [Editor]. **A Companion to Twentieth-Century American Drama**. Cornwall: Blackwell Publishing, 2006. p. 175-191.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROUDANÉ, Matthew C. [Editor]. **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

SÁ, Nelson de. “Revolucionário à Margem da Vida”. **Caderno Mais. Folha de São Paulo**, 24 de julho de 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo : Cosac Naify, 2012 .

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

WILLIAMS, Tennessee. **American Blues**. New York: Dramatists Play Service, 1976.



_____. **Mister Paradise e Outras Peças em Um Ato.** Trad. Grupo TAPA. São Paulo: Editora É Realizações, 2011.

_____. **27 Wagons Full of Cotton and Other Short Plays.** The Theatre of Tennessee Williams (vol. 6). New York: New Directions, 1981.

_____. **Mister Paradise and Other One-Act Plays.** New York: New Directions, 2005.

_____. **The Traveling Companion and Other Plays.** New York: New Directions, 2008.

_____. **Dragon Country.** New York: New Directions, 1998.

_____. **Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie.** London: Penguin Books, 1965.

_____. **The Rose Tattoo, Camino Real, Orpheus Descending.** London: Penguin Books, 1976.

