

As apresentações da classe média norte-americana em *Suppressed Desires* e *Pie*, do grupo *The Provincetown Players*

PAOLA PIOVEZAN FERRO*

O final do século XIX foi, para os Estados Unidos, um período de grande desenvolvimento socioeconômico. Embora tenha recebido um grande contingente imigratório desde o início desse século, foi especialmente após o fim da Guerra Civil (1865) que houve uma maior urbanização e a cultura norte-americana sofreu uma reestruturação com ressonâncias nos costumes e valores de uma sociedade que emergia dominada pelo consumo (FRICK, 1999:197). A chegada de um grande número de imigrantes transformou o país em um ponto de entrada de capital e influxo de ideias, correntes teóricas e informações. Nova Iorque tornou-se um polo do teatro comercial ao concentrar diversas companhias na cidade.

O que é normalmente conhecido como teatro norte-americano, portanto, desde seu início, funciona como grande mercadoria. Contudo, ao mesmo tempo em que o teatro crescia em escala industrial e a Broadway surgia como centro do teatro comercial norte-americano, pequenos grupos teatrais começaram a questionar essa forma de produção. Surgidos entre 1911 e 1917, esses grupos foram denominados *Little Theaters* e, segundo o crítico teatral Thomas Dickinson, como características comuns esses teatros tinham “locais pequenos para peças encenadas de modo intimista”; tinham o apoio de vários artistas e, por meio de um “sistema de aliança com a audiência” (1917:75-80, tradução nossa) vinha o apoio moral e financeiro para as produções do grupo, o que conseqüentemente implicava em se ter pouco capital para investimentos.

Com a primeira produção datada de 1915, o grupo *The Provincetown Players*, em oposição ao teatro comercial, conseguiu se manter por algumas temporadas essencialmente pela venda de ingressos aos membros inscritos no grupo e pela divulgação espontânea de seus espectadores. Dessa maneira, podemos dizer que a ideia inicial para a fundação do grupo não foi a obtenção de lucro, mas as concepções estéticas, políticas e sociais dos seus integrantes. A ideia de se tornarem um coletivo surgiu no meio de artistas que passavam suas férias em Provincetown,

* Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, mestranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

cidade do Estado de Massachusetts, e que viam no teatro uma maneira de desafiar a imaginação das pessoas e trazer à tona a participação criativa do grupo. Entre seus princípios estava o de que ir ao teatro não deveria ser apenas pagar pelo ingresso; o teatro deveria fazer o espectador pensar (SARLÓS, 1982:10). Dentro do movimento dos *Little Theaters*, contudo, este grupo tem como diferencial o ideal de somente dar espaço a peças de dramaturgos norte-americanos: “De todos os grupos envolvidos nesse movimento, poucos grupos produziram, como os *Provincetown Players*, um teatro nacional e tomaram essa função como essencial, e isso abriu um novo capítulo na história do teatro americano” (SARLÓS, 1982:4, tradução nossa).

Após duas temporadas na região de Provincetown, marcadas por muitas experimentações teatrais, o grupo se estabeleceu na cidade de Nova Iorque. Como vemos no texto da professora Brenda Murphy (2005), muitas peças produzidas, ainda em Provincetown, nos primeiros verões, são “reminiscências de uma tradição de comédia de costumes em um ato de William Dean Howells, que foram publicadas em revistas nos anos 1890” (2005: 42, tradução nossa). Nesse sentido, *Suppressed Desires*, de 1915, (COOK; SHAY, 1921: 9-44), escrita por Susan Glaspell e George Cook se enquadra nessa classificação ao trazer uma crítica à instituição do casamento e satirizar o fato de as teorias de Sigmund Freud serem, por algumas pessoas da época, tratadas praticamente como uma religião – a peça se concentra no relacionamento de um casal da classe média que tem suas discordâncias.

Em sua pesquisa, Murphy faz uma delimitação, trabalha apenas com a produção do grupo nos dois verões ainda fora de Nova Iorque. Justifica que as 13 peças produzidas nesse tempo são, “talvez, a melhor fonte de conhecimento sobre a estética dos fundadores do grupo” (2005:55, tradução nossa). Argumenta que atmosfera vivida pelos autores dos *Provincetown Players* era a de uma “cultura de modernidade”, e que já nessas peças iniciais, podem ser notadas algumas características que em décadas seguintes foram se definindo como modernistas. A autora afirma que nessas 13 peças os autores

buscaram um teatro não mimético, que fazia uso do mito, literatura, ou história como cenários; fragmentações na trajetória da narrativa; a abstração de personagens em tipos simbólicos, o equivalente teatral do ‘fluxo de consciência’; cenários e vestimentas abstratas, frequentemente simbólicas em que cor e design

eram de suma importância; com diálogos intencionalmente poéticos, simbólicos e sugestivos, em vez de se aproximar da fala normal (MURPHY, 2005:xvi).

A maioria das análises que encontramos sobre as peças do grupo, assim como as feitas por Murphy, acabam focando nessa produção inicial. Apesar da justificativa da autora, desconsiderar essa outra parte da produção (mais de 30 peças), contudo, é não levar em conta que a mudança do teatro para Nova Iorque acarretou alterações e, conseqüentemente tensões nas condições de produção dos *provincetowners*.

As peças do grupo foram, em sua maioria, produzidas por e para os frequentadores do Greenwich Village, bairro boêmio de Nova Iorque onde se concentrava uma nova geração de jovens que questionava a ordem social vigente. Nessa época estavam em voga as teorias de Sigmund Freud e as ideias de moral liberal desenvolvidas por filósofos como John Dewey e William James. Devemos considerar, no entanto, que devido ao elevado número de peças produzidas¹, às constantes mudanças de membros do grupo, e ao grande número de autores não encontraremos uma visão única dos questionamentos feitos e das críticas que são postas pelas peças.

Em meio aos conflitos que são colocados nos roteiros de várias peças encenadas pelos *provincetowners*, ficam claras as tensões de uma nova classe média que “penetrou discretamente na sociedade moderna” (MILLS, 1969:11) e que se forma tendo como base os valores tradicionais, expostos nas produções culturais para uma sociedade de massas, mas que é confrontada com movimentos que buscam questionar essa moral tradicional e que nem sempre consegue colocar em prática aquilo que é defendido em suas teorias e discursos.

A maioria das peças da primeira temporada coloca em cena casais da classe média e seus conflitos, criticando as relações e as instituições sociais estabelecidas. Buscaremos aqui olhar o tratamento dispensado a essas instituições.

Apesar do foco nas teorias Freudianas, satirizando-as, a já citada *Suppressed Desires* não deixa o assunto do casamento de lado, ao colocar no palco os conflitos de seguir as próprias vontades em detrimento daquilo que a sociedade burguesa julga como correto. O casal de

¹ Sarlós, R. K. *Op. cit.* 1982. p. 5. Sarlós traz a informação de 97 peças produzidas, já o site <http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>, acessado em 20 de março de 2012, traz a informação de 93 peças. Ambos, no entanto, trazem a ideia de que a produção do grupo foi extensa.

personagens Stephen e Henrieta Brewster recebe Mabel, irmã da dona da casa. Henrieta é fervorosa adepta da psicanálise e o assunto é motivo para frequentes discussões entre o casal. Henrieta faz constantes visitas ao psicanalista e busca converter seu marido e irmã. Analisando um sonho de Mabel, Henrieta chega à conclusão de que a irmã deveria deixar seu marido e se casar com outro homem. Buscando convencê-la a não suprimir seus desejos e, conseqüentemente, pedir o divórcio argumenta:

*Velhas instituições terão de ser remodeladas para que algo possa ser feito em casos como esse. Acontece, Mabel, que esse desejo reprimido estava a ponto de levar Mary Snow ao manicômio. Você é tão cabeça-dura que preferiria vê-la no manicômio a quebrar convenções?*²

Marido e irmã rendem-se à ideia e também vão ao psicanalista, mas a análise que Dr. Russel (o psicanalista de Henrieta) faz do sonho é outra. Ele interpreta-o como um desejo de Mabel de casar-se com o cunhado, marido de Henrieta, que ao perceber que a interpretação afeta-a diretamente afirma estar cansada da psicanálise e, deixando-a de lado, ela e marido reconciliam-se, voltando à harmoniosa convivência da instituição casamento.

Em 1920, com *Pie*, de Lawrence Langner (1922:107-140), essa crítica ao casamento e a exposição das contradições de uma classe média que tenta se desligar da moral burguesa, tentando ter uma visão mais progressista de mundo, mas que à burguesia ainda está amarrada aparece novamente no teatro dos *provincetowners*. Na peça, um escritor acaba de ter uma crítica positiva publicada sobre seu livro — que fala da importância da família, porém, logo na sequência descobrimos que ao seu lado, servindo-lhe o almoço, não está sua mulher e sim sua amante.

Após a leitura do livro publicado pelo amante, e influenciada pelas ideias moralistas de seu primo policial, a apaixonada irlandesa Annie Mulligan tenta fazer com que seu amado, o escritor Clifford Quilter, volte para sua esposa Diantha. Os argumentos de Clifford surgem no

² *Old institutions will have to be reshaped so that something can be done in such cases. It happens, Mabel, that this suppressed desire was on the point of landing Mary Snow in the insane asylum. Are you so tightminded that you'd rather have her in the insane asylum than break conventions?* (COOK, 1921: 21, tradução nossa).

sentido de mostrar a Annie, que “nada entende de filosofia”, que “certo e errado são meramente relativos” (LANGNER, 1922: 111 e 117, tradução nossa). Dan O’Donahue, policial e primo de Annie insiste em mostrar à prima a necessidade do fim do relacionamento, para que a ela possa viver moralmente.

Durante a peça ficamos sabendo que Annie ganhou algum dinheiro e que é uma ótima cozinheira e estes acabam sendo apontados como os reais motivos para que o primo não queira Clifford por perto. Descobrimos também que Annie havia trabalhado na casa de Clifford como cozinheira, mas que preferiu ser diarista a ter se submeter a, além de cozinhar, limpar toda a casa, como queria Diantha, a mulher de Clifford. Esta é mesma personagem que aparece no final, convencendo Annie e Dan de que não quer o marido de volta. Diantha afirma que apenas o *status* de ser a mulher de um escritor reconhecido é o que lhe interessa, não se importando com Clifford continuar vivendo com Annie, desde que as aparências fossem mantidas e ela pudesse continuar seu trabalho como decoradora de interiores sem ser importunada pelo marido.

Os argumentos de Diantha para o convencimento de Annie são construídos baseados em seus próprios interesses, mas isso não deixa de trazer à tona as tensões entre a vontade individual e a moral vigente:

DIANTHA

(...) Você não sabe, Annie? Se você fizer algo contra sua própria vontade, então não está certo, e quando isso não é certo, é errado, e quando é errado, é imoral.

ANNIE

É?

DIANTHA

Mas é claro. E se você mandar o Clifford embora, contra o seu próprio senso do que é certo, você será uma mulher imoral! Sim, Annie, uma mulher imoral!

ANNIE

Claro! Sou imoral se ele fica, e imoral se ele vai. O que devo fazer?

DIANTHA

Apenas deixe as coisas como estão, Annie. Não seja egoísta! Não satisfaça

*seu desejo de ser convencional.*³

Annie parece ter ascendido socialmente e na peça não fala mais com alguém que é sua patroa, mas sim com alguém que precisa dela para conseguir algo, que por fim também é de seu interesse. Contudo, a peça nos deixa um incômodo, pois Annie ainda chama Diantha de “ma’am”, o que continua demonstrando a demarcação de superioridade social desta. O desfecho, porém, não deixa de ser interessante. Diantha realmente manipulou Annie ou esta se deixou manipular para que seu desejo mais íntimo fosse realizado?

Não só nas peças encontramos contradições. George Cram Cook (Jig Cook), grande admirador e estudioso da cultura grega, foi o maior entusiasta da criação de um coletivo. É descrito por Susan Glaspel (1924) e Edna Kenton (2004), membros do grupo praticamente desde seu início, como um membro fundador de grande capacidade de manter o grupo unido, firme em seus ideais de produzir, de maneira amadora, uma dramaturgia norte-americana. Segundo o professor Robert Sarlós (1982), Cook pensava o coletivo como única maneira possível de construção e seguia os preceitos de Nietzsche do êxtase Dionisíaco. Para o pensador alemão, não se chegaria a uma sublime ordem Apolínea (do belo) sem uma reconciliação entre Dionísio e Apolo, o que resulta na Tragédia, a maior criação da humanidade (NIETZSCHE, 1992).

Apesar da vontade de criação coletiva, Cook não gostava de ser contrariado, “provando ser capaz de ir contra uma decisão tirada democraticamente se ele achasse que era para o bem coletivo” (SARLÓS, 1982: 51, tradução nossa). Essa ideia do ser que conduz os outros para

³ DIANTHA

(...) Don't you know, Annie, If you do something against your own better judgment, then it isn't right, and when it isn't right, it's wrong, and when it's wrong, it's immoral?

ANNIE

Is it?

DIANTHA

Of course. And If you send Clifford away, against your own sense of what's right, you'll be an immoral woman! Yes, Annie, an immoral woman!

ANNIE

Sure, I'm immoral if he stays, an' immoral if he goes. What'll I do?

DIANTHA

Just let things be as they were, Annie. Be unselfish! Don't gratify your desire to be conventional. (LANGNER: 1922:135, tradução nossa)

aquilo que julga ser o bem, remete-nos também à ideia Nietzscheana do *Super-Homem*, do homem como “algo que tem que ser superado” (NIETZSCHE, 1999:235), mesmo que para isso tenha que sacrificar a harmonia social. Parece-nos coerente a crítica de Floyd Dell, também membro do grupo, e defensor do Socialismo, de que Nietzsche

procurou fornecer à aristocracia europeia um objetivo – o Super Homem; e um código – uma vida intensa e cheia de aventuras. Mas por conta de sua obscuridade este evangelho caiu nas mãos de uma classe de autodenominados intérpretes que são, em geral, inferiores, estúpidos e ordinários. Dessa forma, temos o espetáculo dos escritos de Nietzsche – que possuem o esplendor da grande prosa e do grande pensamento – sendo desafiado por idiotas cujas melhores qualidades são imitar a maneira como Nietzsche atrai as massas como se jogasse uma isca no Billingsgate (DELL, 1933:197-198, tradução nossa).

Com o estabelecimento do grupo em Nova Iorque, ficaram ainda mais evidentes as tensões ideológicas existentes dentro desse coletivo. As condições de produção foram, então, alteradas. Os membros não estavam mais em férias, com tempo livre, tinham seus afazeres diários, tornava-se mais difícil fazer parte do grupo.

Todos tinham seus compromissos para além do teatro e acabou havendo grande rotatividade entre os membros. Kenton (2004:58) afirma que isso aconteceu já no fim na primeira temporada em Nova Iorque. Alguns membros continuaram como apoiadores, mas sem exercerem um trabalho direto, como era inicialmente. Além disso, a cada temporada aumentava a lista daqueles que passaram a ser remunerados, fazendo surgir, inclusive “a competição por trabalho entre os membros do grupo” (SARLÓS, 1982:135, tradução nossa).

Esse embate de se ter um princípio não comercial, mas acabar se rendendo ao mercado, deixando cada vez mais de ser amador, acabou contribuindo para a dissolução do grupo. Os ingressos deixaram de ser apenas dos membros e das pessoas trazidas por eles; convites passaram a ser enviados para críticos de jornais.

Com críticas não necessariamente positivas sendo publicadas em jornais, poderíamos pensar que a publicidade, mesmo que negativa, poderia causar, no público leitor, uma vontade de conhecer melhor as peças sobre as quais liam. Segundo Adorno (2002:30), a força da

indústria cultural está justamente em criar essas necessidades, o que acaba por se configurar como uma “indústria do divertimento”. Dessa maneira, é possível que o público até tenha ido ver as peças dos *provincetowners* com o intuito de diversão, principalmente depois 1918, em que a bilheteria do teatro do grupo deixou de ser exclusividade para membros.

Finalmente, em 1920, com o sucesso de *The Emperor Jones*, de Eugene O’Neill e a chegada do grupo aos teatros da Broadway, os *provincetowners* romperam com uma característica essencial do movimento dos *Little Theaters* de ser intimista. Um teatro com maior espaço com certeza acarretaria em alterações não só espaciais, mas também na interpretação, pois são elementos indissociáveis. Sem dúvidas o grupo deixou um grande legado ao teatro norte-americano, tanto em inovações formais quanto aos temas tratados, mas ficou difícil de manter os ideais e, conseqüentemente o próprio grupo, que acabou encerrando suas atividades em 1922.

O trabalho do grupo *The Provincetown Players* é crucial para observarmos como passaram a ser representadas, estética e politicamente, questões que naquela época eram ainda recentes historicamente, e que viriam a ter desdobramentos em diversas direções. O país estava vivendo uma fase que Joel Pfister (1995:70) chama de “*disaccumulation*”, ou seja de consumismo, de hedonismo desenfreado, de especulações financeiras; tudo isso na mesma época em que a psicanálise e os escritos de Freud sobre as pulsões do inconsciente estavam começando a ser difundidos. Não é por acaso que, nesse contexto de “desrepressão” comportamental e de grande estímulo consumista para a classe média, o desejo vai ganhando um relevo crescente, e novos padrões de moralidade, com foco no indivíduo vão passando a se configurar e a ser objetos de atenção de dramaturgos e ficcionistas.

As peças tratadas nesse trabalho são um exemplo disso, pois para além de trazerem questões que habitualmente não eram abertamente discutidas e questionadas, contribuíram para que esses processos de liberação fossem fixados no âmbito do individual.

Referências Bibliográficas:

COOK, George Cram; SHAY, Frank. **The Provincetown Plays**. Cincinnati: *Stewart and Kidd Company*, 1921.

DELL, Floyd. **Homecoming, an Autobiography**. New York: Farrar and Rinehart, 1933.

DICKINSON, Thomas Herbert. **The insurgent Theatre**. New York: Huebsch, 1917.

GLASPELL, Susan. **The Road to the Temple**. New York: Frederick A. Stokes, 1927.

FRICK, John. A changing theatre: New York and beyond. In: **The Cambridge history of american Theatre**. Vol. 2. 1870 – 1945. Edited by Wilmeth. D. B. e Bigsby, C. New York. Cambridge, 1999.

KENTON, Edna. **The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre 1915-1922**. Ed. Travis Bogard and Jackson R. Bryer. Jefferson, NC: McFarland, 2004.

LANGNER, Lawrence. Pie. In: **Five one-act comedies**. Cincinnati: *Stewart and Kidd* Company. 1922.

MILLS, Charles Wright. **A nova classe média** (White collar) Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

MURPHY, Brenda. **The Provincetown Players and the culture of modernity**. New York : Cambridge University Press, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 235. Tradução de Rubens Torres Filho.

_____. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Tradução de J. Guinsburg.

PFISTER, Joel. **Staging depth: Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse**. Cultural Studies of the United States. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

SARLÓS, Robert Karoly. **Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment**. University of Massachusetts Press. Amherst, MA. 1982.

Outras referências:

Informações sobre a história do grupo. Disponível em:

<<http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>>. Acesso em 20 mar. 2012.