

## **A Marcha da História em Combustão: Olhar contemporâneo para “Camino Real” de Tennessee Williams**

Dante Cabelho Passarelli<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca analisar os principais expedientes dramaturgicos da peça “Camino Real” (1953) de Tennessee Williams, de que maneira estes canalizam dialeticamente o passado, presente e futuro da história estadunidense e, por consequência, da devastadora política externa imperialista que amanhecia no período em que foi produzida. Com rupturas experimentais radicais, a obra formaliza dramaturgicamente a determinante política que tanto interfere na dinâmica global desde seu engendramento, costurando vibrantes elementos do teatro popular e de influência expressionista. Tendo em vista que não foi bem recebida originalmente pela crítica hegemônica, mesmo que Williams estivesse no auge de sua carreira, também é objetivo elucidar sobre a pungente dimensão contemporânea da obra, a contrapelo de sua recepção.

**Palavras-chave:** Tennessee Williams; Teatro Norte-americano; política externa imperialista

### **BURNING MARCH OF HISTORY: CONTEMPORARY LOOK AT TENNESSEE WILLIAMS’ “CAMINO REAL”**

**Abstract:** The present article seeks to analyze the Tennessee Williams’ play “Camino Real” (1953), its main formal elements and how they dialectically channel American History’s past, present and future, as well as the country’s devastating imperialist foreign policy which was engendered in the period. With radical experimental ruptures, the play thus frames such policy, which is adamant to global dynamics, by intertwining vibrant elements from popular theatre and expressionist influence. Since it was not originally well-received by hegemonic critics, the article also seeks to elucidate on its poignant contemporary aspects against the grain of its reception.

**Key words:** Tennessee Williams, North American theatre; Imperialist Foreign Policy

---

<sup>1</sup> Dante Passarelli é ator, dramaturgo e pesquisador de teatro. Mestrando no Departamento de Letras Modernas na FFLCH-USP, mesma instituição pela qual se formou Bacharel em Letras (Português/Inglês). Ator formado pelo INDAC e pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por AntunesFilho. Fez parte da 12ª. turma do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council.

"Sem forma revolucionária não há  
arte revolucionária."  
**Maiakovski.**

"O tempo presente e o tempo passado/  
Estão ambos talvez presentes no tempo  
futuro/ E o tempo futuro, contido no  
tempo passado."  
**T.S. Eliot. *Burnt Norton.***

Há um fantasma evocado às voltas de toda eleição desde a redemocratização do Brasil. É utilizado por setores neoliberais e à direita destes como espantalho extremista de forma a "centralizar" a população que, ensinada hegemônica e historicamente a temer esse outro, prontamente o repele. No Brasil, embora as origens do anticomunismo datem dos anos 1920 e 1930, é no início dos anos 1960 que este é executado como um planejado mecanismo de contenção: na ocasião em que João Goulart foi deposto e substituído por uma junta militar apoiada sorrateiramente pelos Estados Unidos, num golpe de estado que interrompeu a democracia no Brasil por 21 anos; também ali com massiva propagação desse suposto fantasma ameaçando o país e atos institucionais antidemocráticos como forma de contê-lo.

Iniciar um artigo sobre uma peça de teatro com essa introdução aparentemente desconexa vem justamente para demonstrar como uma política bem-sucedida é aquela que não é lembrada como tal: simplesmente está introjetada na mente da população. Este é o caso da política externa estadunidense de *contenção* da expansão soviética, engendrada e posta em prática no início da Guerra Fria e aprimorada com outros mecanismos desde então.

Em 1953, o autor estadunidense Tennessee Williams escreve *Camino Real*, peça que estava na contramão do que ficou conhecido como 'Williams canônico': antinaturalista e politizado. Trata-se de uma obra que se passa dentro do sonho de Dom Quixote, o personagem de Miguel de Cervantes, em uma *plaza* homônima ao título da peça, de onde não há saída. A fricção entre formas de teatro popular com elementos expressionistas, além de referências do cânone literário europeu, o contexto político da Guerra Fria e a própria história dos Estados Unidos, é formalizada através do que Betti (2007) chama de "rupturas formais radicais" por parte do autor. São essas mesmas

rupturas que criam uma espécie de combustão dialética e que tornam *Camino Real* tanto desafiadora como encenação quanto categórica como reflexão poético-crítica ao sistema político americano.

Visto que se trata de uma política que tem efeitos até o presente não apenas no Brasil, mas globalmente, justifica-se o interesse nesta peça que foi mal compreendida pela crítica hegemônica da época, rapidamente classificada como fracasso, o que contribuiu para uma encurtada temporada de estreia e uma reputação de “maldita” (KAHN, 2002).

A despeito disso, o interesse ocasional da academia e de encenadores contemporâneos em encarar para si a tarefa dessa desafiadora peça, que tem inclusive uma versão cinematográfica em pré-produção atualmente<sup>1</sup>, demonstra talvez que a distância histórica fosse necessária para sua mais ampla compreensão, no sentido político e dramaturgico, a contrapelo de sua reputação. É o que se procura atingir com este artigo.

### **BLOCO 1: Adentrando o caminho e expedientes formais**

No final dos anos 1940, Tennessee Williams já havia se estabelecido como representativo autor do drama moderno estadunidense: montagens de peças como *The Glass Menagerie* (1944) e *A Streetcar Named Desire* (1947) solidificaram seu nome entre os maiores de sua era. Autor de uma vastidão de textos, entre dramaturgia, poesia e contos, Williams escreve entre 1946 e 1947 a peça em um ato *Ten Blocks on the Camino Real: A Fantasy*, publicada na coletânea *American Blues*. Alguns anos depois, ao usar esse mesmo texto em exercícios com alunos no *Actors Studio*, o diretor Elia Kazan, entusiasmado com seu potencial, encoraja Williams a expandir o que veio a se tornar *Camino Real*, que teve montagem de estreia na Broadway dirigida pelo próprio Kazan (PALLER, 2008).

Trata-se de uma peça dividida em dezesseis blocos, que se passam num local único de ação: uma praça central típica de países hispânicos, de nome Camino Real. Os blocos não estão conectados com progressão de encadeamento de causa e efeito e, apesar de haver minimamente ordem entre eles, todos possuem certa autonomia entre si. Há cerca de quarenta personagens que passam pelo espaço, dentre os quais figuras reais como Lord Byron e Giacomo Casanova, e outras de obras ficcionais do cânone europeu, como *O*

*Corcunda de Notre Dame* (Esmeralda), *Em Busca do Tempo Perdido* (Barão de Charlus), *A Dama das Camélias* (Marguerite Gautier) e *Dom Quixote* (o personagem título e Sancho Panza). Dentre eles, destacam-se Kilroy, aquele que mais se assemelha a possível protagonista, ex-campeão de boxe, americano recém-chegado ao local; e Gutman, o gerente do luxuoso hotel da *plaza*, que controla a polícia e uma milícia de Varredores de rua, e ainda tem contato com um invisível Generalíssimo, denotando que é este segundo quem de fato controla o ambiente. É também Gutman quem exerce a função de narrador, anunciando à plateia o início de cada bloco.

O “*Camino Real*” (com indicação do autor para a pronúncia anglicizada) é um caminho sem saída, onde “a primavera da humanidade secou” (CR<sup>ii</sup>, p. 8), como o apresenta Sancho Panza no prólogo. A entrada deste e Dom Quixote é digna de nota. É do corredor da plateia que entram os dois personagens, inclusive dirigindo-se e interagindo com o público, o que é, até onde se tem notícia, inédito na Broadway em 1953 (BALAKIAN, 1997). Em seguida, os dois sobem no palco e, “como se o proscênio marcasse uma fronteira” (CR, p. 7), são de imediato parados por um guarda, que pede para ver seus documentos. Ao passo que o local se mostra inóspito, Sancho abandona seu mestre e anuncia sua volta para La Mancha, enquanto Quixote encontra um espaço para dormir “perto do fosso do palco”. E então começa o seu sonho: um “desfile (*pageant*), uma mascarada (*masque*), na qual antigos significados serão lembrados e novos, descobertos” (CR, p. 9).

O *pageant* e a *masque* são gêneros cênicos de origem popular típicos da Idade Média, não muito distantes do tempo da publicação de Dom Quixote. Segundo Margot Berthold (2011, p. 228), o *pageant* na Inglaterra, por exemplo, consistia numa “representação em estações, [dividindo o texto] numa série de pequenas situações dramáticas ou peças de igual duração”. Estas aconteciam em carros-tablado espalhados pela cidade, e seguiam em sequência ininterrupta numa espécie de procissão, geralmente apresentando mistérios ou temas bíblicos para a comunidade da qual os espectadores faziam parte (LEACH, 1994, p. 158). As mascaradas, que também incorporaram elementos dos *pageants*, eram “populares entretenimentos” em festivais renascentistas e nas cortes dos monarcas europeus, e seu objetivo era glorificá-los (BERTHOLD, 2011,

p. 299). Nos espetáculos, era prevista a participação do público, que consistia em nobres e cortesãos, assim fazendo as alegorias e símbolos colocados em cena ganharem tanto mais contundência. Não escapa, também, o aspecto da teatralidade gerada por um *pageant*, que “cria uma nova relação entre ator-espectador, na qual este se transforma num participante, e um novo senso de comunidade é forjado”, como coloca Leach (1994, p. 23). Ele se refere à Rússia da virada e início do século XX – quando se começou a pensar como seria um teatro revolucionário, que acabou por ter raízes nos gêneros populares e em outras formas da chamada vanguarda – mas isso poderia ser aplicado ao contexto de Tennessee Williams, visto que se trata de uma fonte comum.

É claro que formas medievais não poderiam ser simplesmente transpostas para 1953, então o autor se vale de ainda outra referência formal importante: pelo fato de se passar dentro do sonho de Dom Quixote, nota-se diálogo com August Strindberg e sua peça *O sonho* (1901), considerada precursora do teatro surrealista e expressionista. Nas palavras de Williams (2004), a peça deveria ter a “atmosfera da história em quadrinhos americana, transposta a uma poesia áspera, coloquial”. De partida, então, vê-se que os expedientes postos em cena em *Camino Real* passam longe daqueles naturalistas tão disseminados pelo sistema hegemônico que consagrou Williams. É uma peça que vai na contramão do que era esperado dele na época, sendo que o prefácio à publicação (2008) explicita uma literal defesa do autor às reprovações que obteve. Por exemplo, Eric Bentley (1954) apontou como um problema o fato de “ele nem [fingir] o realismo”. O que o célebre crítico não percebeu, ou intencionalmente deixou de notar, é que estava justamente aí sua potência.

## **BLOCO 2: Labirinto simbólico da História, o canônico e o popular**

A confluência entre o real e ficcional característica do teatro popular, formalizada logo na abertura com a entrada de Quixote e Sancho da plateia, é também configurada dramaturgicamente desde o título da peça. Além de ser um jogo de palavras com “verdadeiro caminho” no sentido *per si* de realidade, os *caminos reales* eram as assim nomeadas estradas por onde os colonizadores espanhóis trilhavam seus trajetos no território da América entre os séculos XVII e XIX: portanto, seu outro sentido é “caminho do rei”. Eram locais de trocas comerciais e por onde eram realizadas as missões de

colonização e evangelização dos indígenas. Foram ainda locais de destaque durante a Guerra Mexicano-Americana (1846-1848), quando os EUA conquistaram grande porção de território de seu vizinho, finalizando sua expansão para o Oeste (FLORES, 2013). No Camino Real da peça, há também diversos estabelecimentos comerciais e as relações ali são muito bem estratificadas no que diz respeito a classes econômicas: de um lado, o hotel *Siete Mares*, luxuoso; de outro, há a hospedaria *Ritz Men Only*, um pulgueiro e uma loja de penhores, espaço onde estão prostitutas, homossexuais e mendigos.

Relativo ao tempo histórico da produção, é impressionante, ainda, que o primeiro teste de bomba atômica pelos EUA (ocorrido em 16/07/1945) tenha acontecido no *Jornada del Muerto Valley*, justamente onde era o antigo *camino real* no território do Novo México. “Você sente que está espiritualmente despreparado para a era de átomos explosivos?”, ouve-se de um megafone na peça, entre outras menções e evocações de explosões ao redor do local. Como nota Ackerman (2009), a ideia da bomba é algo com que a plateia de 1953 certamente se identificaria, tornando tanto mais contundente a evocação desse trajeto histórico no nome da obra e da *plaza* (que é repetido a cada início de bloco pelo narrador Gutman), porque tensiona passado e presente, histórico-real e matéria poética. O fato de a origem do estabelecimento desses *caminos* pelos colonizadores espanhóis remeter ao mesmo tempo histórico da publicação de Dom Quixote arremata ainda mais os elementos em jogo.

Antes de dormir, o cavaleiro espanhol anuncia que, ao final da peça, encontrará novo parceiro para seguir com ele, lembrando “da distância que já percorreu e daquela que ainda percorrerá” (p. 9). A revelação anunciada do desfecho é ainda outra característica de formas populares de teatro, onde já se sabe o que acontecerá desde o início. Esse novo parceiro será Kilroy, que entra no bloco 3. Em prefácio a uma reedição húngara do romance de Cervantes, György Lukács (1951) analisa o personagem e oferece oportuna reflexão sobre as duas figuras que saem lado a lado ao final, Quixote e Kilroy, cuja aliteração nos nomes marca sua correlação: “A classe social à qual ele pertence com todos os seus átomos saiu da cena da história permanentemente e então é sua atitude positiva, suas melhores características que se tornam falsas e cômicas em suas ações sociais.” Nesse mesmo sentido, a ironia, o patético e o grotesco também estão presentes

na dramaturgia de *Camino Real*, mostrando ainda outro aproveitamento de um expediente das formas populares citadas. Quando há grandiosas falas dos personagens românticos na peça, em busca de um tempo em que eram possíveis ideais como Verdade, Valor e Dever (assim nomeados por Quixote e evocando também uma certa moralidade dos *pageants*), elas são contrapostas por risadas, gestos de escárnio, ameaças e sujeição a situações humilhantes. O grotesco e o cômico são procedimentos vistos nas comédias populares e no circo (LEACH, 1994), o que aproxima o público pelo riso, ao mesmo tempo em que o espanta.



Figura 1

Isso fica muito claro, por exemplo, na relação entre o gerente Gutman e Kilroy. Quando este entra em cena, aquele anuncia: “Ho ho um palhaço! O eterno Pulcinella! Exatamente o que é preciso em tempos de crise” (CR, p. 22). Há duas importantes referências populares aqui: a figura da *commedia dell’arte* Pulcinella, novamente evocando a Idade Média nas suas formas de expressão; e ainda, o próprio nome do personagem.

“*Kilroy was here*” (Kilroy esteve aqui) foi uma inscrição em grafite muito presente durante a Segunda Guerra Mundial, feita pelos próprios soldados onde quer que houvesse presença americana nos locais de combate, com objetivo de encorajá-los. Aqui, por sua vez, essa enigmática presença toma vida na forma de um soldado ex-boxeador romântico, mas impossibilitado por um coração fraco e que é subjugado pela força do Estado fascista. No final do bloco 6, Kilroy tenta fugir, é capturado e obrigado por Gutman a vestir uma roupa de “bobo” (*Patsy*) e um nariz de palhaço piscante, para risadas gerais. É essa imagem potente e grotesca que finaliza o bloco e a primeira parte da peça.

A junção dos tempos históricos e de referências de diferentes tradições, como exemplificado aqui em *Quixote e Kilroy*, são as ferramentas com que Williams constrói essa peça onírica em forma de *pageant*, fortemente evocando formas populares de teatro. Isso aparece por meio de músicas, coreografias, números de palhaço, polifonia de idiomas (inglês, espanhol, francês e italiano), uso da plateia, citações diretas de outros textos como de T.S. Eliot, momentos para improvisação dos atores, coros grotescos de funcionários (como os Varredores de rua ou os Inspetores do avião), entre outras. A descrição da *Fiesta* ritualística no bloco 11 contempla a chave dramatúrgica na qual Williams está operando aqui: “sério-cômica, lírico-grotesca” (CR, p. 78). A sua abundância poderia ser justificada pelo próprio inconsciente do sonho, cuja aurora demora a chegar. A impossibilidade de saída do Camino Real reflete o tempo histórico extremamente polarizado e cuja saída também não se mostrava próxima.

### **BLOCO 3: Contenção e imperialismo – o presente posto em cena como alegoria**

No intervalo entre escrita da peça em um ato que originou *Camino* e a estreia da obra aqui em questão, os Estados Unidos viviam instável período. Ainda sofriam os efeitos da crise econômica dos anos 1930, quando foi hegemonicamente propagado o mito de “sonho americano”, termo cunhado por James Truslow Adams, e época em que filmes de Hollywood mostravam como “a crença nas possibilidades de sucesso individual, na capacidade do governo em proteger seus cidadãos contra o crime e uma visão da América como uma sociedade sem classes” (PURDY, 2007, p. 213), mesmo que isso estivesse bem longe da realidade. Depois da crise, já não havia ilusão sobre o sucesso individual. Essa foi, assim, época em que a esquerda encontrou meios de expressão cultural bastante vívidos para representar “um verdadeiro sonho americano” baseado em sindicalismo e cidadania. É inclusive neste contexto que Tennessee Williams começa seu trabalho como dramaturgo, demonstrando suas raízes político-sociais. Apesar disso, como continua o historiador (2007, p. 213), a “identificação cômoda da esquerda com um nacionalismo americano [traria] complicações [anos] mais tarde, quando o Estado americano passou a atacar frontalmente essa mesma esquerda”.

Imediatamente seguinte ao fim Segunda Guerra Mundial, EUA e União Soviética entram na Guerra Fria. O ponto tido por historiadores como estopim para o início desta é



um discurso do então presidente Harry Truman ao Congresso, anunciando um plano de “contenção” (*containment*) da expansão soviética. Um dos motivos oficiais, proferidos no próprio discurso de Truman, foi a decisão de intervir na guerra civil da Grécia (1946-49), entre o partido comunista e o governo grego. No texto da peça, há inclusive menção a uma não-nomeada guerra na Grécia feita por Gutman (CR, p. 56), aludindo à correlação. Em profunda análise da política externa estadunidense, o historiador Perry Anderson (2015, p. 34) demonstra que a palavra “*contenção* [...] pôde ser traduzida prontamente ao que se tornaria o centro da ideologia imperialista americana: **segurança**.” É nesse contexto institucional que se desenvolveu a ideologia de permanente vigilância que rege a política interna e externa dos EUA até hoje.

Talvez, porém, o período seja marcado pelo termo *macartismo*, graças ao senador Joseph McCarthy, que “se tornou o rosto público do anticomunismo” (PURDY, 2007, p. 230). É o senador quem vai exercer a política do medo vermelho que coloca em prática o que Truman havia chamado de contenção, notadamente com uma infame lista de profissionais da cultura que foram banidos do setor. E em muitos níveis foi eficiente. É uma amostra de política institucional imperialista tão efetiva que, como dito no início do artigo, ocorre até hoje, como se viu, por exemplo, até na mais recente campanha presidencial brasileira. Não aleatoriamente, Gutman profere a certo ponto: “[Irmão] é a palavra mais perigosa em qualquer língua. Ela é dita apenas em púlpitos e mesas de conselho, onde sua essência volátil pode ser refreada (*contained*)” (CR, p. 20), claramente alegorizando o contexto da época.

Na peça, estão simbolicamente presentes “os mais característicos elementos da atmosfera política norte-americana sob o macartismo” (BETTI, 2007, p. 9), ou seja, perseguição àqueles que eram considerados “antiamericanos”, principalmente os alinhados à esquerda. No período, isso foi feito através de uma série de investigações pelo Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC, instaurado desde 1938), que no fim das contas se tornou uma verdadeira caça às bruxas.

A sequência entre Kilroy e Esmeralda na peça é bastante significativa nesse aspecto. O que teoricamente deveria ser um encontro romântico entre os dois se torna um interrogatório feito pela mãe, sua cafetina: “Volte ao seu lugar e diga seu nome completo.

/ Levante os dois braços e jure que você não veio até aqui para cometer um ato imoral. / Aqui! Assine isso! / As pessoas sempre assinam algo, não?” (CR, p. 83-84). Na cena de sexo logo em seguida, ambos repetem oito vezes a frase “Eu sou sincero/a”, ao que se segue: “Kilroy: Estou cansado/ Esmeralda: Mas já?” (CR, p. 95). O contexto de perseguição macartista é, portanto, figurado como uma pungente – apesar de irônica e patética – ode à verdade, tão relevante naquela época quanto nesta, em tempos de *fake news* disseminadas institucionalmente.

Historicamente, a atitude dos EUA com nações na periferia do capitalismo ainda é válida para apresentar o contexto que amanhecia quando *Camino Real* foi produzida:

A mesma mistura de internacionalismo-com-anticomunismo possibilitou os métodos e as ocasiões para educar as partes do Terceiro Mundo consideradas irrazoáveis, indisciplinadas ou instáveis com as regras americanas do jogo internacional. **Apoio militar e econômico para construção do país eram as recompensas oferecidas; golpes velados e intervenções explícitas eram as punições.** (MCCORMICK, 1989, p. 14)

A interferência americana em outros países, literal e simbólica, é notória no século XX. Significativamente, o local da ação descrita evoca cidades parecidas “com Tânger, Havana, Vera Cruz, Casablanca, Shanghai e Nova Orleans” (CR, p. 5), delineando um aspecto global na sua atmosfera. Sean Purdy (2007, p. 214) relembra que, já nos anos 1930, os EUA apoiaram as ditaduras na Nicarágua e República Dominicana. Não aleatoriamente, a versão em um ato da peça localiza mais especificamente a ação, “em algum porto nas Américas”, refletindo uma relação com a realidade histórica próxima: mesmo que Williams (1953, p. 31), sem diretamente especificar lugar algum, tenha proposto na peça uma “elaborada alegoria” de seu tempo. O que isso significa é que – para além de possíveis intenções do autor e da explícita figuração da sociedade estadunidense da época e das referências históricas do passado vistas até aqui – a lógica imperialista presente na peça também apontava para o futuro.

#### **BLOCO 4: Campos de disputa e Sistema dominante**

Olhar para *Camino Real* com olhos do presente é, também, vê-la através da lente da política externa americana planejada quando da sua produção e vigente desde então, na qual o palco global assistiu às guerras do Vietnã, Golfo, à intervenção em países do

Oriente Médio, ao planejamento de golpes de estado na América Latina, à guerra ao terror após os atentados do 11 de setembro, e porque não dizer, à uma ampla cultura de espionagem com dados sendo vendidos a empresas, que atinge, no limite, até chefes de Estado como Dilma Rousseff. Tudo em nome de uma suposta segurança nacional e/ou mundial, que desde os anos 1940 já era planejada e executada como política nos mais diversos âmbitos da vida (desde leis promulgadas até a indústria cultural). Logo no início da peça, no bloco 2, por exemplo, Gutman ordena o anúncio de uma festa ritualística como forma de conter uma possível revolta. Simbolicamente, é o “entretenimento” que vem como ferramenta para efetivar a política opressora. E isso destaca fortemente a atualidade da reflexão crítica na dramaturgia em *Camino Real*, cujas rupturas colocam o espectador em posição ativa de recepção.

Nesse sentido, Kilroy tenta escapar pela plateia e usa a própria arquitetura do teatro como elemento que poderia fornecer seu escape do Estado fascista: “Eu vejo uma placa que diz SAÍDA. Que palavra doce! Esta é a entrada do Paraíso!” (CR, p. 41). Ao mesmo tempo, pode-se verificar no personagem o teor da ideologia americana citada no início da seção anterior, quando ele brada “Eu cansei desse lugar. Eu sou um homem livre, com direitos iguais nesse mundo!” (CR, p. 41). Aqui, há múltiplas camadas de sentido: o desejo de se livrar da repressão autoritária e fascista do *Camino* (e por consequência, dos EUA no macartismo); a decadência do ideal de sonho americano no pós-guerra (ele é afinal um ex-campeão de boxe com problemas cardíacos); um sincero apelo à liberdade do ser humano num ambiente inóspito; e também em algum nível, a exaltação de uma liberdade tipicamente estadunidense.

Essa mesma liberdade está contida no cerne da ideologia americana, forjada no século XIX, no que ficou conhecido como *destino manifesto*, termo cunhado por Jack O’Sullivan, que indicava o destino glorioso dos Estados Unidos, divinamente apontado. Para isso, eles deveriam espalhar seus ideais político-econômicos pelo continente, e posteriormente, pelo mundo inteiro. Como nota Flores (2013, p. 163), Williams coloca em cena a conjunção de dois períodos históricos de expansão territorial, política e econômica dos EUA: a nível interno e global, respectivamente séculos XIX e XX. Com a ideologia do destino manifesto e “através da política de contenção contra o

expansionismo soviético, o país conseguiu meios para conter e controlar também outras potências”, arremata Thomas McCormick (1989, p. 14). O personagem não escapa, portanto, a essa carga político-ideológica burilada desde a fundação do país: uma terra livre. Esta é inclusive a bandeira com a qual os EUA intervêm em outras nações, como o fizeram no golpe de 1964 no Brasil, por exemplo.

O fato de Kilroy ser um ícone feito por soldados estadunidenses durante a guerra traz também a conotação de nacionalismo no personagem, ainda que ele represente na peça o embate direto contra o Estado fascista, como alegoria da sociedade americana da época, que perseguia aqueles considerados “antiamericanos”; e ainda que seja justamente esse contexto que Williams esteja criticando aqui. E exatamente por isso é que a peça se torna tão relevante no contexto em que foi produzida, no qual o autor já era considerado um dos maiores nomes pela indústria americana – não sem ele próprio compreender as contradições advindas de seu sucesso, como coloca Betti (2007). Por isso,

Adotar as ferramentas de expressão de *Camino Real* é romper com as balizas institucionalizadas de trabalho artístico e estabelecer, para o olhar e o pensamento, perspectivas diversas das que se apresentam no campo da produção cultural oficial (BETTI, 2007).

Como dito, a estratégia de contenção era executada em todos os aspectos: inclusive culturais. Numa análise sobre a arte modernista, Serge Guilbaut (1984) demonstra como a arte propagada institucionalmente pelo sistema hegemônico dominante – o que Betti (2007) chama acima de produção cultural oficial – era um território de batalha durante os anos da Guerra Fria. Naquele caso, o resultado foi uma muito bem-sucedida e promovida arte abstrata, que poderia ser considerada “de centro”. Não surpreendentemente, a peça aqui em questão fracassou na bilheteria e os críticos da época, em sua maioria, massacraram *Camino Real*. As críticas eram no sentido de que a tentativa de politização era falha; ou sobre o tom pessimista; ou no sentido de que fugia ao psicologismo naturalista característico de Williams que vinha sendo aprovado pelo sistema. Segundo Iná Camargo Costa (2000, p. 130), até mesmo a associação simplista apenas com a peça de Strindberg seria uma maneira de atenuar o caráter pungente da matéria retratada.

**Bloco 5: Formas Revolucionárias em Williams e Marcha da História**

O fato é que Williams é um “escritor oblíquo” (PALLER, p. 157), como ele mesmo se descreveu, e trabalha aqui tanto na chave alegórica quanto com símbolos universalizantes. Portanto, junto ao teor histórico-político, também invoca simbologia de um olhar sobre liberdade e amor, vida e morte. Os constantes pássaros citados durante a peça, bem como a imagem de gaiolas constantemente evocadas são exemplos dessas metáforas. A própria epígrafe da peça, vinda d’A *Divina Comédia* (Inferno) de Dante Alighieri, contém a noção individualizante presentificada no teor da construção: “No meio da jornada de nossa vida, eu me encontrei em floresta escura, onde o caminho estava perdido”. Isso está materializado na obra, que aliás se passa numa cidade portuária, ou seja, de passagem, assim espelhando a ideia de o Camino ser uma espécie de portal no meio de um deserto inóspito (a chamada Terra Incognita), de onde ninguém volta com vida. Mas, no contexto da Guerra Fria, e mesmo no atual, privilegiar o aspecto de uma condição humana generalizante – mesmo quando as figuras estão subjugadas ao controle de um governo fascista e quando a dramaturgia claramente tem rupturas que formalizam impasses do tempo do autor –, parece uma escolha análoga ao que descreve Guibault (1984): de despolitizar a obra.

A peça sedimenta camadas poéticas de reflexão sobre seu próprio tempo como parte de um processo histórico em marcha. “A humanidade é apenas um *work in progress*” (CR, p. 84), diz Esmeralda para Kilroy. Num certo sentido, evoca-se Walter Benjamin e seu anjo da história, que é “varrido por uma tempestade chamada progresso” ao mesmo tempo em que olha para as ruínas do passado. Os personagens de outras obras são chamados de “lendários” e na rubrica de entrada, lê-se: “eles flutuam vagamente pela plaza brilhante como se um vento inconstante os levasse” (CR, p. 13), podendo simbolicamente codificar o conceito do pensador alemão. Faz sentido, inclusive, com a presente leitura, neste artigo, cujo objetivo é olhar para *Camino Real* a contrapelo da crítica que a preteriu.

A citada noção benjaminiana de História é também detectada na construção das imagens indicadas ao longo do texto, como a seguinte: “Há algo de desolador na plaza que sugere uma cidade **devastada por bombas**. Luzes avermelhadas brilham aqui e ali

como se **ruínas estivessem ardendo e delas saíssem fios de fumaça**” (CR, p. 71). Evocando o teatro expressionista na sua contraposição entre indivíduo e cidade grande (SZONDI, 2001), tão importante quanto o que é dito no texto de Williams são as imagens propostas nas rubricas, com precisão cinematográfica. Além dessas ruínas e do uso de personagens de diferentes contextos sendo trazidos como fantasmagorias cujos figurinos devem misturar vestígios de diferentes tempos, há nas indicações uma contraposição chamativa entre a “muralha antiga (*ancient*)” ao fundo do cenário e as **luzes de neon** das placas dos estabelecimentos da *plaza* (CR, p. 5, 27).

O neon é um importante elemento citado por Theodor W. Adorno (1991) como representação do falso brilho da indústria cultural e do capitalismo tardio: “As placas de neon, penduradas por nossas cidades e brilham mais forte que a luz natural da noite, são cometas que prenunciam o desastre natural da sociedade, sua morte congelada”. Nesse sentido, a mescla apontada como elemento cenográfico torna nítida a figuração dramaturgica de ainda outro aspecto característico do tempo histórico da produção da peça: o consumismo e a reificação das relações, que, como fim último, servem para manter o status quo e *conter* possíveis revoltas contra este. A ideia de morte e vida, então, tal qual evocada na rubrica de Dante, é um reflexo da sociedade em que Williams estava inserido, assim como a descrita acima: com sua fria morte anunciada. Num estado de exceção no qual vale a lei marcial, há um latente senso de desumanização, como bem notou o mesmo Adorno (1958, p. 142) ao se referir à peça. Até o território do sonho, de liberdade, se encontra aprisionado.

Os personagens abaixo do poder econômico e militar, sem distinção de classe, são constantemente ameaçados pelos Varredores de rua, que são como sombrios zumbis controlados por esse poder, e que carregam os mortos como lixo para fora do palco. É, por sua vez, o abertamente homossexual Barão de Charlus quem é assassinado por eles, significativamente representando ainda outra faceta de perseguição dos anos 1950 nos EUA. Também, a grande maioria de relações figuradas na peça são em algum nível reificadas: seja Casanova que deve dinheiro no bar do hotel; Marguerite que tenta subornar o piloto do avião para escapar dali; a mãe de Esmeralda que agencia a própria filha como prostituta; a casa de penhores que Kilroy utiliza para vender seus objetos

valiosos etc. O desejo sexual é grotescamente representado, como na velha prostituta Rosita, que perambula pelo espaço oferecendo “amor?” e apalpa sexualmente um homem moribundo logo no bloco 2, em vívida representação sintética da peça.

Ora, a própria virgindade de Esmeralda é restaurada no bloco 11, em ritual que acontece a cada lua cheia, para ela escolher seu novo pretendente. Até um elemento físico como a virgindade é sujeito à reprodução técnica, não como possibilidade revolucionária como Benjamin havia proposto, e sim, sob controle da ordem econômico-política, nesse sentido, mais como pertencente à era da indústria cultural de massas.

Entretanto, todos esses pontos sombrios de crítica à sociedade são representados com o uso de vibrantes elementos do teatro popular. Existem traços referenciados no próprio texto *do pageant*, da *masque*, da *commedia dell'arte*, do circo e até da tradição dos *mummers* do carnaval de rua estadunidense. Assim como há o tom burlesco, a divisão em blocos montada quase como numa colagem, o uso da arquitetura teatral, a abertura para improvisação dos atores, música e coreografias. Esses elementos ecoam a tarefa dos vanguardistas russos ao pensar um teatro revolucionário também olhando para o popular, (LEACH, 1994) e ainda sinalizam os elementos epicizantes em *Camino Real*. Além disso, há o flerte com o surrealismo e o expressionismo por se tratar de uma peça onírica, onde o indivíduo está imerso em local distorcido, e onde há teoricamente liberdade total – inclusive, como o próprio Williams (1953) descreveu seu trabalho nessa peça.

Assim, essa junção, num certo aspecto dialética, cria rupturas dramáticas onde o teor político da matéria representada é constantemente atualizado na teatralidade da encenação. Esta, aliás, crucial no caso de *Camino Real*: “de todas as minhas obras, esta é a que mais foi feita para a vulgaridade do espetáculo montado,” escreveu Tennessee (1953, p. XXXIV) no posfácio à obra. Este é um ponto determinante: há teatralidade. E no melhor sentido vanguardista russo, como coloca Leach (1994), há nisso um “potencial energizante” à plateia ao mesmo tempo em que, neste caso, revela os impasses da obra. Como dito anteriormente, a produção cultural é um campo de disputa política. Isso tem também relação direta com a sua forma de produção e também sua recepção original, como observou Betti (2007) sobre a ruptura aqui empreendida.

Por essa questão, torna-se tanto mais notável, formalmente falando, que os blocos e a própria estrutura da peça sejam organizados na obra por aquele que representa o poder empresarial e político-militar: Gutman. Então, por mais que a peça tenha lampejos de romantismo nos personagens trazidos e raios de luz (inclusive literalmente apontados nas rubricas), eles são sempre sombreados por uma ameaça constante à, no fim último, liberdade democrática. Apesar de Quixote, talvez o maior ingênuo da ficção ocidental, aquele que inclusive inaugura o gênero de romance moderno, proferir a fala da cortina com tom poético e idealista: “As violetas da montanha quebraram as rochas!”, é Gutman quem de fato encerra a peça, se direcionando à plateia: “A última fala foi dita. Fechem as cortinas!”. Portanto, quando Quixote e Kilroy saem juntos pela Terra Incognita que circunda a *plaza*, estão dialeticamente presentificadas uma utopia de liberdade e a ameaça do fascismo, como contundente fruto do seu próprio tempo e que apontava para o futuro: o nosso.

É o que torna *Camino Real* tão interessante ao presente. A discussão apenas se atualizou, refratando a indústria cultural, o sonho americano falido, uma crise migratória sem precedentes, a lógica devastadora imperialista estadunidense, uma cultura de vigilância permanente, o neofascismo disfarçado de empresariado. É significativo, como nota Balakian (1997, p. 74), que haja na peça uma citação direta de *Burnt Norton* de T.S. Eliot<sup>iii</sup>, poema que junta presente passado e futuro. É ainda mais um elemento que demonstra os diferentes tempos contidos na obra, que com o radicalismo de suas rupturas formais, estabeleceu um ponto fora da curva na carreira de Tennessee Williams, e que infelizmente foi expelida pelo sistema dominante, forçando-o a perseguir outros expedientes (KAHN, 2002). Não pode passar despercebido o fato de que se trata de uma peça do mesmo ano de *As Bruxas de Salem* de Arthur Miller e *Esperando Godot* de Samuel Beckett. Os argumentos levantados ao longo do artigo corroboram o porquê de *Camino* não ser tão engendrada na dramaturgia mundial quanto estas, sendo que o autor estava no seu auge e tendo em vista o nível de experimentalismo.

Torna-se oportuno, assim, retornar a essa peça a contrapelo de sua reputação, visto que o contexto político e econômico aqui figurado se tornou ainda mais agudo e com mecanismos de execução ainda mais entranhados na dinâmica global. Apesar disso, as



violetas foram capazes de brotar nas rochas, delineando a inclinação política da poética empreendida por Tennessee Williams. O desfecho agridoce da dramaturgia perdura, portanto, como reflexão do(s) tempo(s): haveria saída para o *nosso camino real*?

### Referências

- ACKERMAN, Alan. At Home in Exile: Finding America in Casablanca and Camino Real. In: JESTROVIC, S.; MEERZON, Y. (orgs.) *Performance, Exile and 'America'*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- ADORNO, T. W. *Trying to understand Endgame*. Trad. Michael T. Jones. 1958. Disponível em: <<https://doi.org/10.7312/ador17964-020>>. Columbia University Press, 2019.
- ADORNO, T.W. The Schema of Mass Culture. In: *The Culture Industry*. London: Routledge, 1991.
- ANDERSON, Perry. *American Foreign Policy and its Thinkers*. Londres e Nova York: Verso, 2015.
- BALAKIAN, Jan. Camino Real: Williams' allegory about the fifties. In: ROUDANÉ, Matthew C. (org.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.
- BENTLEY, Eric. *The Dramatic Event: an American Chronicle*. New York: Horizon, 1954
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BETTI, Maria Sílvia. Alegoria política e representação em *Camino Real*. CHAIA, Miguel (org.) *Arte e política*. São Paulo: Programa de estudos pós-graduados em ciências, 2007.
- COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio sobre o Teatro Americano Moderno*. Nankin Editorial, 2001
- FLORES, F. T. Da Depressão às raízes do macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2013. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15052013-093207/pt-br.php>> Acesso em: 10/04/2021.
- GUILBALT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract, Freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- KAHN, Michael. Introduction. In: MANN, Emily. *Political Stages: plays that shaped a century*. Kenner, EUA: Applause, 2002.
- LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

LUKÁCS, György. *Don Quixote*: Preface to a New Hungarian Edition of Cervantes' Masterpiece. Disponível em:

<<https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/1951/don-quixote.htm>> Acesso em: 19/04/2021.

MCKORMICK, Thomas J. *America's Half Century: United States Foreign Policy in the Cold War and After*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.

PALLER, M. A Playwright with a social conscience. In: WILLIAMS, T. *Camino Real*. New York: New Directions, 2008.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro. A formação da nação. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 23-97.

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

WILLIAMS, T. *Camino Real*. New York: New Directions, 2008.

WILLIAMS, T. Prefácio e posfácio à *Camino Real*. (1953) In: WILLIAMS, T. *Camino Real*. New York: New Directions, 2008.

WILLIAMS, T. *The Selected Letters of Tennessee Williams*. Volume 2: 1945-1957. Albert J. Devlin; Nancy M. Tischler (orgs.). Nova York: New Directions, 2004.

---

<sup>i</sup> A adaptação cinematográfica anunciada tem direção de Ethan Hawke. Encenadores contemporâneos que assinaram montagens recentes incluem Augustin J. Corroero (*Tennessee Williams Theater Company New Orleans*, 2017), Sebastian Nübling (*Münchner Kammerspiele* em Munique, 2015), Calixto Bieito (*Goodman Theater* em Chicago, 2012). No Brasil, houve apenas uma montagem até o momento, com direção de Nelson Baskerville (Tucarena em São Paulo, 2007).

<sup>ii</sup> A sigla CR refere-se a "Camino Real". Todas as citações diretas da peça são referenciadas dessa forma. Estas foram traduzidas pelo autor e pertencem à edição da editora New Directions, publicada em 2008.

<sup>iii</sup> A citação é do mesmo poema que é epígrafe deste artigo, a seguinte: "Vá, vá, vá, disse o pássaro: a humanidade/ não aguenta tanta realidade!"