

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

FULVIO TORRES FLORES

**Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas:
The Children's Hour e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman**

**São Paulo
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FULVIO TORRES FLORES

**Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas:
The Children's Hour e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês.

Área de Concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês

Orientadora: Profa. Dra. Maria Silvia Betti

São Paulo
2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F634 Flores, Fulvio Torres
Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas : The Children's Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman / Fulvio Torres Flores ; orientadora Maria Silvia Betti. -- São Paulo, 2008.
289 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. Área de concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Hellman, Lillian Florence, 1905-1984. 2. Teatro norte-americano (História e crítica) – Século 20. 3. Teatro (Literatura) – Estados Unidos – Século 20. 4. Dramaturgia comparada. I. Título.

21ª. CDD 812.52
792.0973

FULVIO TORRES FLORES

NEM SÓ BEM-FEITAS, NEM TÃO MELODRAMÁTICAS:
THE CHILDREN'S HOUR E *THE LITTLE FOXES*, DE LILLIAN HELLMAN

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Estudos Lingüísticos e
Literários em Inglês

Aprovado em: 25.03.2008

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Silvia Betti (orientadora)

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas

Profa. Dra. Ivone Daré Rabello

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra

Instituição: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

Aos meus pais,
Maria Antonia e Roque Rafael,
com amor, admiração e especial gratidão por
serem incentivadores de minha trajetória.

À minha avó Laura (*in memoriam*)
por ter criado em mim o gosto por boas histórias.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Silvia Betti, pela orientação segura e confiança que depositou em mim ao me aceitar como orientando.

Aos professores com os quais cursei disciplinas: de pós-graduação, que ampliaram vastamente meus conhecimentos sobre o teatro e o cinema, Clovis Garcia, Iná Camargo Costa, Ismail Xavier, Marco Antonio Guerra e Maria Silvia Betti; de graduação, através do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino da CAPES, Marcos César Soares, Maria Silvia Betti e Maria Elisa Cevasco.

Ao diretor teatral Silvio Zilber, que gentilmente debateu comigo meu projeto em 2005 e trouxe sugestões interessantes.

Ao Prof. Marco Antonio Guerra, pela disposição em ajudar, pelas sugestões na qualificação, o aceite do convite para a defesa, o ingresso para que eu assistisse à encenação de *As Pequenas Raposas* no Rio de Janeiro e aos filmes que me deu.

À Profa. Ivone Daré Rabello, pela aceitação em participar das bancas e pelas sugestões na qualificação.

Aos amigos do grupo de orientandos e estudos da Profa. Maria Silvia Betti, pela constante discussão dos temas que nos acompanharam nesses anos de orientação: Aníbal Mari, Gerson Camello, Graziela Pinheiro, Lajosy Silva, Lucimara Bochixio, Mayumi Ilari, Roberto Rillo Bísvaro, Rosa Erlichman e Viviane Maria Leme.

Agradeço especialmente a Lajosy Silva, Reginaldo Dudalski e Sirlei Santos Dudalski pela intensa troca de idéias, idas ao teatro, sessões de DVD, viagens a congressos, discussões acadêmicas e outras nem tanto...

Às amigas Camile Tesche, Flávia Biazetto e Gabriela Pinheiro por serem minhas oráculos, sempre dispostas a dar informações valiosas sobre as escolhas da minha segunda graduação.

A Edite, Luis e Márcia, funcionários do DLM – Pós-Graduação, e a Jônatas Tallarico (*in memoriam*), ex-funcionário do DLM – Graduação, por terem tornado minha vida mais fácil em relação às burocracias institucionais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me propiciou uma bolsa de estudos pelo período de dois anos e financiou parcialmente minha participação em eventos acadêmicos através da verba do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP).

Ao Valdeni Faleiro e Wladimir Jacomete, funcionários do Setor de Contabilidade e Convênios da Administração da FFLCH, por todas as informações prestadas.

Ao meu irmão Fábio Rafael, pelos vários auxílios prestados durante o período do mestrado.

Aos amigos Sérgio Santos, da SBAT-RJ, pelas inúmeras informações e favores; Alessandro Campos, pelos artigos que me enviou de Boston; Alessandro Melo e Graciél Barbieri, por resolverem via computador e presencialmente meus problemas técnicos com o computador; e ao Alexandre Rodrigues, pela gravação de cópias dos filmes para a banca.

A Vanessa Lourenço (*in memoriam*), cuja presença inteligente e sempre divertida nos foi abruptamente tirada em 28 de novembro de 2006.

E ao Nelson, pelo apoio e incentivo dados desde o primeiro momento.

“Nós somos um povo que não quer manter muito do passado em nossas mentes. Na América, é considerado doentio lembrar-se dos erros, neurótico pensar neles, psicótico dar importância a eles”.

Lillian Hellman

RESUMO

FLORES, F. T. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman. 2008. 289 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.**

A proposta dessa dissertação é analisar as peças *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman, pela primeira vez encenadas nos Estados Unidos em 1934 e 1939 respectivamente. A análise discute a forma da peça bem feita e a forma do melodrama nessas obras, assim como o conteúdo delas, a fim de identificar como a crítica social e as formas teatrais propostas pela dramaturgia estão intrincadas. Com base em autores como Peter Szondi, essencial para se entender a dialética entre forma e conteúdo, Jean Marie Thomasseau, teórico do melodrama, e de outros que escreveram sobre a peça bem feita, procurou-se entender como Hellman valeu-se das próprias formas correntes da cultura dominante e da indústria cultural para investigar a sociedade capitalista norte-americana. Para a compreensão ampla de tais questões, foram analisados os textos dramáticos, encenações, adaptações para cinema e televisão, tanto nos Estados como no Brasil. Hellman foi constantemente criticada pelas opções formais de suas obras, algo que é revelado pela fortuna crítica mais relevante que foi coletada e é apresentada nessa dissertação, servindo de suplemento para as análises. Lillian Hellman examinou o conservadorismo arbitrário e as estratégias de manutenção do capitalismo criticando a classe dominante através da utilização das formas teatrais privilegiadas por essa classe.

Palavras-chave: *The Children's Hour*; *The Little Foxes*; Peça bem feita; Melodrama; Teatro Norte-Americano.

ABSTRACT

FLORES, F. T. **Neither only well-made nor so melodramatic: *The Children's Hour* and *The Little Foxes*, by Lillian Hellman. 2008. 289 p. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.**

This work aims to analyze Lillian Hellman's plays *The Children's Hour* and *The Little Foxes*, which were first performed in the United States in 1934 and 1939 respectively. In addition to the content of these works, the analysis discusses the well-made play and the melodrama in order to identify how social criticism and these theater forms are interrelated, as proposed by her. Based on authors such as Peter Szondi, whose work is fundamental to understanding the dialectics between form and content, and Jean-Marie Thomasseau, a melodrama theorist, as well as others who wrote about the well-made play, this dissertation searches for a comprehension of how the playwright made use of the dominant culture's own forms to investigate North-American capitalist society. For a comprehensive understanding of such issues, the dramaturgical texts, performances, as well as film and television adaptations in both the United States and Brazil have been analyzed. Hellman was constantly criticized for the formal choices of her plays, something revealed in articles and essays by relevant critics. These criticisms are presented in this dissertation in order to supplement the analysis. Lillian Hellman criticized the dominant class' arbitrary conservatism and the strategies of capitalist maintenance by employing theater forms which were endowed by that class.

Keywords: *The Children's Hour*; *The Little Foxes*; Well-Made Play; Melodrama; North-American Theater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Hellman no olho do furacão teatral: a Broadway	14
2 PEÇA BEM FEITA E MELODRAMA	24
2.1 A criação de Scribe	24
2.2 O melodrama e suas tantas emoções	30
3 THE CHILDREN’S HOUR	38
3.1 <i>The Children’s Hour</i> à luz da peça bem feita	41
3.2 <i>The Children’s Hour</i> : uma peça bem feita?	46
3.3 Análise da Peça	49
3.3.1 A Escola	50
3.3.2 Mentira como método, precaução e escape	56
3.3.3 Jogos de poder	61
3.3.4 A Sala de Estar do Drama Burguês ou A Família	64
3.3.5 Surge uma Nova Psicologia	67
4 THE CHILDREN’S HOUR – Outros tópicos	75
4.1 Formas da Violência	75
4.2 Justiça	83
4.3 Macartismo	84
4.4 Militância	89
4.5 (Homos)Sexualidade	92
5 THE LITTLE FOXES	105
5.1 <i>The Little Foxes</i> : análise a partir da estrutura da peça bem feita	110
5.2 O Mundo em Preto e Branco	113
5.3 A máquina de enriquecer ou Os princípios da exploração	120
5.3.1 O Método Hubbard	120
5.3.2 O Método Regina	123
5.3.3 A sala de estar	126
5.3.4 A presença analítica	128
6 ADAPTAÇÕES FÍLMICAS NOS ESTADOS UNIDOS	134
6.1 <i>These Three</i> ou Uma versão “limpinha”	135
6.2 A vingança do diretor	141
6.3 Raposas em Hollywood	145

7 MONTAGENS E ADAPTAÇÕES NO BRASIL	157
7.1 Para o palco	157
7.2 Para as telas	180
7.3 Rastros de Hellman	184
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	196
APÊNDICE	206
Fichas Técnicas das montagens de estréia – EUA	206
Fichas Técnicas das montagens brasileiras	208
ANEXOS	214
Anexo A - Charge de Edward Sorel	215
Anexo B <i>The Children's Hour</i> e Anexo C <i>The Little Foxes</i>	Ver nota

Nota: Para a versão em PDF não foram incluídos os anexos B e C – texto integral das peças – uma vez que os mesmos não estão disponíveis em formato digital.

1 INTRODUÇÃO

Lillian Hellman continua a rondar o mercado de entretenimento e cultura norte-americano e brasileiro. Prova disso é a menção feita à autora no recente longa-metragem hollywoodiano *Something's Gotta Give*¹, no qual uma personagem compara a talentosa irmã dramaturga (interpretada por Diane Keaton) a Hellman. Na série de televisão *Angels in America*², do canal a cabo HBO, Hellman é citada pelo personagem Roy Cohn³ (interpretado por Al Pacino), que às vésperas de sua morte tece considerações delirantes sobre a possibilidade de ela estar no “céu vermelho”. No Brasil, a dramaturga também tem sido lembrada. Na edição de maio de 2004 da revista *Claudia*, Hellman ganhou quatro páginas na seção “Mulheres à frente de seu tempo”. Houve duas recentes montagens de suas peças: *The Little Foxes*, com o título *As Pequenas Raposas*, no segundo semestre de 2004, direção de Naum Alves de Souza; e *The Children's Hour*, com o título *Calúnia*, em novembro de 2006, direção de Eduardo Wotzik (ambas na cidade do Rio de Janeiro). E em março de 2007, a revista *Piauí* publicou uma charge⁴ criticando a visão política da dramaturga.

Nascida em Nova Orleans a 30 de junho de 1906⁵, Lillian Florence Hellman foi autora de oito peças originais e quatro adaptações, sete roteiros para cinema e quatro autobiografias. Hellman tentou ser contista no início de sua carreira, entretanto logo descobriu

¹ *Something's Gotta Give* (Alguém Tem que Ceder). Direção: Nancy Meyers. Produção: Bruce A. Block e outros. Intérpretes: Diane Keaton; Jack Nicholson; Amanda Peet; Keanu Reeves e outros. Ano de Produção: 2003.

² *Angels in America* (Anjos na América). Direção de Mike Nichols. Produção: Cary Brokaw e outros. Intérpretes: Emma Thompson; Meryl Streep; Patrick Wilson; Mary-Louise Parker; Justin Kirk; Jeffrey Wright e outros. Ano de Produção: 2003.

³ Roy Cohn foi uma figura-chave na condenação do casal Ethel e Julius Rosenberg, comunistas acusados de conspirar contra os Estados Unidos transmitindo informações importantes sobre a bomba nuclear desse país para a União Soviética. O caso rendeu a Cohn uma indicação do Federal Bureau of Investigation (FBI) para que ele trabalhasse com o senador Joseph McCarthy em sua “cruzada” contra o comunismo naquele país.

⁴ A referida charge, do cartunista Edward Sorel, encontra-se ao final da dissertação no Anexo A.

⁵ Há uma série de trabalhos que datam o ano de nascimento de Hellman como 1905, porém Katherine Lederer (1979, *chronology*, tradução nossa), afirma que “[...] o pai de Hellman, como muitos de sua geração com ascendentes europeus, falava de sua filha como tendo seis anos, por exemplo, no quinto aniversário. Assim, por anos a data de nascimento dela vem sendo incorretamente informada como 1905”.

seu talento para a dramaturgia. Sua primeira peça, *The Children's Hour*, estreou em 1934 e foi um enorme sucesso para uma novata na Broadway. Hellman só abandonaria definitivamente a dramaturgia em 1962, quando escreve sua última peça, *My Mother, My Father and Me* (Minha Mãe, Meu Pai e Eu). Passou, então, a se dedicar a relatos autobiográficos como *An Unfinished Woman* (Uma Mulher Inacabada – 1967) e *Pentimento: A Book of Portraits* (Pentimento: Um Livro de Retratos – 1973). Entre seus roteiros para cinema estão algumas adaptações de suas peças e de romances de outros autores norte-americanos.

Hellman viveu momentos intensos da história norte-americana: os controversos anos 1930, a década da Grande Depressão, também conhecida como a “década vermelha”, durante a qual teve sua estréia na Broadway; a Segunda Guerra Mundial, retratada em seus bastidores em sua peça *Watch on the Rhine* (Vigília sobre o Reno – 1941); o período macartista, durante o qual foi perseguida, assim como seu companheiro Dashiell Hammett, também escritor, conhecido mundialmente pelo seu excelente romance *The Maltese Falcon* (O Falcão Maltês – 1930); os politicamente agitados anos 1960; a eleição de Nixon e a sua renúncia, que Hellman ajudou a apressar com a fundação do Committee for Public Justice (Comitê pela Justiça Pública). Em janeiro de 1980, Hellman é chamada de mentirosa por Mary McCarthy⁶, em entrevista para o programa *Dick Cavett Show*⁷. A declaração, vinda de uma importante romancista e crítica como McCarthy, rendeu a ela um processo por difamação, ganho por Hellman em primeira instância, porém encerrado com sua morte, deixando McCarthy, a autora levada aos tribunais como ré, em completa ruína financeira. Pouco antes de morrer, Hellman iniciou a preparação de um livro de receitas com seu amigo e

⁶ Mary McCarthy, escritora, crítica literária e memorialista. A autobiografia *Memories of a Catholic Girlhood* (Memórias de uma Menina Católica – 1957) e o livro ficcional *The Group* (O Grupo – 1962) estão entre as suas obras mais importantes.

⁷ *Dick Cavett Show*, programa de entrevistas de grande audiência nos Estados Unidos nas décadas de 1960 a 1990. Seu equivalente no Brasil seria o programa de entrevistas de Jô Soares.

também escritor Peter Feibleman. *Eating Together: Recollections and Recipes*⁸ (Dois na Cozinha: Receitas e Relembrações) foi lançado meses após a morte da autora, que ocorreu a 30 de junho de 1984, no hospital de Martha's Vineyard, ilha pertencente ao estado de Massachusetts.

Mais de vinte anos após sua morte, os estudos sobre a obra da autora não são muitos, ficando mais restritos à sua vida pessoal. Em 1986, Jackson R. Bryer, ao publicar *Conversations with Lillian Hellman (Conversas com Lillian Hellman)*, uma coletânea de entrevistas concedidas pela autora ao longo de sua carreira, já alertava:

As peças de Hellman foram indevidamente negligenciadas por estudiosos e críticos; nas últimas duas décadas, sua vida dominou a discussão. Seu lugar na história literária americana moderna está para ser explorado e definido satisfatoriamente. (BRYER, 1987, p. 12)

Pouco tem sido feito para reverter o quadro apresentado por Bryer. Mark W. Estrin, um respeitado crítico teatral nos Estados Unidos, publicou em 1989 o seu *Critical Essays on Lillian Hellman (Ensaaios críticos sobre Lillian Hellman)*, que pouco contribui, pois dois terços do livro são dedicados à vida de Hellman e somente um terço, à obra. Nesse um terço, há poucos artigos inéditos.

O clamor por uma revisão crítica não é recente. Elmer Rice, também dramaturgo e contemporâneo de Hellman, autor de *The Adding Machine (A Máquina de Somar – 1923)*, já em 1959 afirmava, em seu livro *The Living Theater (Teatro Vivo)*, a partir de uma pesquisa que fez com seus alunos da New York University:

Contudo, o que mais me admirou – e devo dizer que até me assuntou um pouco – é que *os dramaturgos que refizeram o teatro norte-americano nas décadas de 1920 e 1930*, e que na maioria ainda estão vivos e ativos, quase não foram lembrados! (RICE, 1962, p. 246, grifo nosso)

A proposta dessa dissertação é analisar as peças *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, pela primeira vez encenadas nos Estados Unidos respectivamente em 1934 e

⁸ HELLMAN, Lillian; FEIBLEMAN, Peter. **Eating Together: Recollections and Recipes**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company. 1984, 191p.

1939, focando no exame das formas da peça bem feita e do melodrama, relacionando-as com as temáticas explícitas e implícitas em seus conteúdos. Apresenta-se também o recolhimento de fortuna crítica relevante que serve de suplemento para a análise apresentada, permitindo assim discutir certa insistência em se referir a suas peças como bem feitas e melodramáticas (conceitos discutidos na seção 2). Hellman foi caracterizada como uma autora de temas sociais dos anos 1930, temas por vezes deixados em segundo plano por críticos de peso – como será visto no decorrer desse trabalho – em detrimento das características formais que eles depreciavam.

1.1 Hellman no olho do furacão teatral: a Broadway

Lillian Hellman sempre estreou suas peças na Broadway, o consagrado circuito de teatro comercial de Nova York. À época, o movimento dos teatros hoje conhecidos como *off-Broadway*⁹ estava crescendo e o conceito de *off-Broadway*, com o passar dos anos, ampliaria-se, prefixando outros *off* à palavra Broadway, fornecendo assim uma espécie de mapa da vida teatral nova-iorquina, dividido geográfica, financeira e artisticamente. Esse movimento, inicialmente discreto e que mais tarde opor-se-ia diretamente à Broadway, ficou conhecido como “Little Theaters” (Pequenos Teatros) e tal fenômeno, porém, só pode ser explicado a partir da existência do próprio circuito comercial da Broadway (COSTA, 2001, p. 23). Esse circuito teatral é a consequência histórica da relação norte-americana com o empreendedorismo comercial nas artes, como afirma Elmer Rice (1962, p. 107):

⁹ Como o próprio termo indica, são aqueles cuja localização geográfica é afastada do circuito principal, conseqüentemente tendo produções mais baratas, elenco menos conhecido e peças muitas vezes experimentais.

Um fato extremamente importante deve ser salientado no início de qualquer estudo sobre o teatro americano: não teve origens eclesiásticas, palacianas ou estatais; é inteiramente produto do empreendimento comercial e, durante os dois séculos de sua existência, tem sido dominado pelo empreendimento comercial.

Costa apresenta outro dado para se entender o período do surgimento de Hellman no teatro: “[...] o *boom* do teatro comercial norte-americano, isto é, a própria constituição da Broadway em principal centro de produção, multiplicando rápida e febrilmente as suas casas de espetáculo, ocorreu justamente nos anos que vão de 1900 a 1928” (COSTA, 2001, p. 25), o que auxilia na compreensão dos anos 1930. Com o período de expansão terminado – e razoavelmente prejudicado pela quebra da bolsa de Nova York em 1929 – o aparecimento de Hellman na Broadway deu-se graças a um circuito comercial amplamente estabelecido, funcionando a pleno vapor com a dinâmica de oferta e procura inserida na indústria cultural¹⁰.

A década de 1930 foi bastante rica em experiências teatrais que se diferenciavam da produção comercial da Broadway e tentavam escapar da indústria de entretenimento. O movimento dos “Little Theaters” teve seu início com a fundação do Washington Square Players (Artistas da Washington Square) na cidade de Nova York e do Provincetown Players (Artistas de Provincetown) em Cape Cod, Massachussets, ambos em 1914. Em 1919, o grupo Washington Square Players seria rebatizado de Theater Guild (Associação de Teatro), tendo Elmer Rice como um de seus dramaturgos. Em 1916, o Provincetown Players seguiu para Nova York e estabeleceu-se em um pequeno teatro que recebeu o nome de The Playwright’s Theater (O Teatro dos Dramaturgos). O grupo teve em Eugene O’Neill seu principal expoente. Na década de 1920, surgem grupos de forte inclinação

¹⁰ O conceito de indústria cultural foi desenvolvido na década de 1940 pelos filósofos e sociólogos da Escola de Frankfurt, em especial Max Horkheimer e Theodor Adorno, que teorizaram sobre a expansão e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, a questão da arte como produto da indústria cultural e do objeto de arte como mercadoria. Para Adorno e Horkheimer, essa indústria atinge seus fins comerciais através da exploração de bens considerados culturais.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

política, como o Prolet Bühne (Teatro do Proletariado), organizado por trabalhadores imigrantes alemães, e o Workers Laboratory Theater (Teatro-Laboratório dos Trabalhadores), que na década de 1930 geraria dois outros grupos: o Theatre of Action (Teatro de Ação) e o Shock Troupe (Trupe de Choque). O Group Theatre (Teatro de Grupo), uma espécie de divisão esquerdista do Theatre Guild, também surgiu nessa década (COSTA, 2001, p. 23-40).

O teatro de vanguarda, experimental, de *agit-prop*¹¹, não atraiu Hellman sequer minimamente, embora ela conhecesse-o razoavelmente e gostasse de tais manifestações, inclusive mantendo contato com alguns de seus principais escritores e organizadores. Tinha dramaturgos como Eugene O'Neill, Elmer Rice, Bertolt Brecht e Samuel Beckett em alta estima, só para citar alguns dos que mais romperam com a forma dramática, que ela utilizou em suas oito peças originais.

Para o melhor entendimento do período em que as peças foram primeiramente encenadas, duas tabelas foram criadas a fim de permitir uma clara visualização do que estava em cartaz na Broadway no mesmo período em que *The Children's Hour* e *The Little Foxes*. As tabelas se encontram ao final desta seção e cada uma contém os 24 espetáculos de maior sucesso concomitantes às estréias ou às temporadas das peças estudadas. O critério do sucesso comercial na Broadway foi importante para entender a industrialização cultural do teatro e o processo da possível transformação das peças em mercadorias.

Outra razão pela qual se buscou informações sobre os maiores sucessos foi a de compreender o que era um sucesso na Broadway dos anos 1930, quais os gêneros preferidos pelo público, quem eram os autores e autoras e quais os temas das peças.

No período em que esteve em cartaz, *The Children's Hour* foi a terceira maior temporada, sendo superada apenas por *Tobacco Road* (*Tobacco Road* – 1933), de Jack Kirkland, baseada no romance homônimo de Erskine Caldwell, de 1932, e *Three Men on a Horse* (*Três Homens sobre um Cavalo* – 1935), comédia de George Abbott e John Cecil

¹¹ Forma reduzida de “agitação e propaganda” – termo originário da Rússia bolchevista.

Holm. *Tobacco Road* foi um dos sucessos incomuns do período, em cartaz por oito anos e alcançando 3.182 apresentações, uma marca surpreendente. A peça apresenta a trajetória de Jeeter Lester e sua família, todos sofrendo as agruras da Depressão, especialmente prejudicados pela industrialização e êxodo rural no estado da Georgia. *Three Men on a Horse* apresenta o personagem Erwin, um escritor cansado de seu emprego com salário baixo, que descobre um talento para descobrir em quais cavalos apostar, porém nunca aposta, pois sabe que perderá tal habilidade. Três apostadores acabam por explorar Erwin, até que um deles força-o a apostar em um cavalo, o que causa a perda de seu talento e conseqüentemente sua volta tanto ao emprego do qual realmente gostava como também à esposa. *The Children's Hour* é sobre uma acusação mentirosa e os efeitos terríveis que ela traz. Conta a história de Martha e Karen, duas professoras donas de uma escola para meninas que após serem acusadas por uma aluna de serem amantes, assistem à destruição moral e financeira do que construíram até então. Quando se descobre que a acusação era falsa, é tarde demais: uma delas já se suicidara e a outra desfizera o noivado.

Vale notar o gosto do público por esses dois dramas e uma comédia. O musical, gênero secular, que passou a ganhar ainda mais força nos anos 1930, não figurou, pelo menos nessa temporada, entre os cinco maiores sucessos. Das 24 peças em cartaz verificadas, sete eram musicais, o que pode explicar não haver longas temporadas para esse gênero, dada a variedade de opções que o público tinha.

Outro aspecto refere-se ao gênero de quem estava escrevendo e dirigindo para a Broadway naquele momento. De um total de 25 peças, apenas quatro foram escritas exclusivamente por mulheres; seis por duplas de homem e mulher; uma por dupla de homens; sete por homens; e sete por grupos de homens apenas. Na direção, a presença masculina era ainda mais forte: vinte e dois espetáculos dirigidos por homens; um, por uma dupla de homens; e dois, por uma dupla de homem e mulher. O fato aponta para a constante

valorização de Hellman por parte das feministas. Em um meio essencialmente masculino como o teatro daquela época, a estréia de sucesso e a permanência no meio teatral foram conquistas da escritora.

O sucesso de *Tobacco Road* continuou durante a estréia da segunda peça de Hellman, *Days to Come* (Dias que Virão – 1936), que teve apenas sete apresentações, e a estréia da terceira, *The Little Foxes*, em fevereiro de 1939, em cartaz até fevereiro de 1940. Parcialmente concomitante a *The Little Foxes*, outra peça de estrondoso sucesso, ainda maior que *Tobacco Road*, foi *Life with Father* (*Vida com Papai*), atingindo 3.224 apresentações ao final de sua temporada em julho de 1947. Essa comédia conta a história de Clarence Day, um operador da bolsa de valores que impõe regras para todos os atos de sua família, o que gera muitas situações engraçadas em virtude da dificuldade das pessoas na adaptação a seus ditames quase impossíveis. Não apenas *Life with Father* e *Tobacco Road* foram os grandes sucessos concomitantes a *The Little Foxes*: outros dois musicais, duas comédias e um drama tiveram número superior de apresentações. Nota-se a diferença de preferência do público entre a temporada 1934-36 e a de 1939-40. Se na primeira o musical melhor posicionado (em sétimo lugar) conseguiu 420 apresentações, nessa última o posicionamento do gênero subiu para terceiro e quarto lugares, atingindo juntos mais de 2.500. Em ambas as temporadas, a comédia foi o gênero que mais foi produzido e que, no somatório de apresentações, mais sucesso obteve.

A questão do gênero durante a temporada da terceira peça de Hellman pouco se modificou no que concerne à autoria e direção teatral. De um total de vinte e cinco peças, apenas três foram escritas exclusivamente por mulheres, sendo uma de Hellman e duas de Clare Boothe; duas por duplas de homem e mulher; quatro por duplas de homens; oito por homens; nove por grupos de homens apenas; e uma por grupo misto. Na direção, houve totalidade da presença masculina nos vinte e quatro espetáculos dirigidos exclusivamente por

homens e um espetáculo dirigido por dupla de homens.

À medida que as seções sobre as duas peças estudadas forem apresentadas, as questões de gênero reaparecerão discutidas e contextualizadas em relação à crítica e à vida da autora.

Retomando a proposta inicial dessa dissertação, cabe agora apresentar um breve histórico sobre os dois conceitos mais usados para criticar a obra da autora norte-americana: a peça bem feita e o melodrama. Tais concepções de forma, por terem sua origem pelo menos dois séculos antes de Hellman fazer uso delas, foram muitas vezes consideradas ultrapassadas e ligadas a um fazer teatral datado.

Tabela 1 - 24 Espetáculos de Maior Sucesso Concomitantes a *The Children's Hour*

Espetáculo	Autoria	Direção	Gênero	Teatro	TA*	Estréia	Término
Tobacco Road	Jack Kirkland	Anthony Brown	Drama	Theatre Masque, 48th Street Theatre e Forrest Theatre	3182	04/Dez/33	31/Mai/41
Three Men on a Horse	George Abbott e John Cecil Holm	George Abbott	Comédia	Playhouse Th./ Fulton Th.	835	30/Jan/35	09/Jan/37
THE CHILDREN'S HOUR	LILLIAN HELLMAN	HERMAN SHUMLIN	Drama	Maxine Elliot's Theater	691	15/Nov/34	C./Jul/36
Dead End	Sidney Kingsley	Sidney Kingsley	Drama	Belasco Theater	687	28/Out/35	12/Jun/37
Boy Meets Girl	Bella Spewack e Sam Spewack	George Abbott	Comédia	Cort Theater	669	27/Nov/35	C./Jul/37
Personal Appearance	Lawrence Riley	Antoinette Perry e Brock Pemberton	Comédia	Henry Miller's Theater	501	17/Out/34	C./Dez/35
Anything Goes	Vários autores (homens)	Howard Lindsay	Musical	Alvin / 46 th Street Theater	420	21/Nov/34	16/Nov/35
Mulatto	Langston Hughes	Martin Jones	Drama	Vanderbilt Theater	373	24/Out/35	C./Set/36
On Your Toes	Vários (homens)	C. Worthington Miner	Musical	Imperial Th. / Majestic Th.	315	11/Abr/36	23/Jan/37
The Old Maid	Zoë Akins	Guthrie McClintic	Drama	Empire Theater	305	08/Jan/35	C./Set/35
Moon Over Mulberry Street	Nicholas Cosentino	William Muir	Comédia	Lyceum Th. / Mansfield Th.	303	04/Set/35	C./Mai/36
Idiot's Delight	Robert E. Sherwood	Bretaigne Windust	Comédia	Shubert Theater	300	24/Mar/36	C./Dez/36
The Great Waltz	Vários (homens)	Hassard Short	Musical	Center Theater	298	22/Set/34	08/Jun/35

[continua]

[conclusão]

Espetáculo	Autoria	Direção	Gênero	Teatro	TA*	Estréia	Término
Pre-Honeymoon	Alford Von Ronkel e Anne Nichols	Dirigido pelos autores	Comédia	Lyceum Theater	255	30/Abr/36	C./Dez/36
First Lady	Katharine Dayton e George S. Kaufman	George S. Kaufman	Comédia	Music Box Theater	246	26/Nov/35	C./Jun/36
Life Begins at 8:40	Vários (homens)	John Murray Anderson	Musical	Winter Garden Theater	237	27/Ago/34	16/Mar/35
Night of January 16	Ayn Rand	John Hayden	Drama	Ambassador Theater	235	16/Set/35	C./Abr/36
Jumbo	Vários (homens)	John Anderson e George Abbott	Musical	Hippodrome Theater	233	16/Nov/35	18/Abr/36
Accent on Youth	Samson Raphaelson	Benn W. Levy	Comédia	Plymouth Theater	229	25/Dez/34	C./07/35
Pride and Prejudice	Helen Jerome	Robert B. Sinclair	Comédia	Plymouth Theater	219	05/Nov/35	C./05/36
One Good Year	Stephen Gross e Lin S. Root	George Rosener	Comédia	Lyceum Theater	215	27/Nov/35	C./06/36
May Wine	Vários (homens)	José Ruben	Musical	St. James Theater	213	05/Dez/35	06/Jun/36
Post Road	Wilbur Daniel Steele e Norma Mitchell	H. C. Potter	Comédia	Theater Masque	212	04/Dez/34	C./Jun/35
Earl Carroll's Sketch Book	Vários (homens)	Earl Carroll	Musical	Winter Garden Theater. / Majestic Theater	207	04/Jun/35	30/Nov/35
Fly Away Home	Dorothy Bennett e Irving White	Thomas Mitchell	Comédia	48 th Street Theater	204	15/Jan/35	C./Jul/35

* Número total de apresentações.

Tanto o gênero quanto o número total de apresentações utilizados na Tabela 1 e na Tabela 2 foram consultados no *website* www.ibdb.com (Internet Broadway Data Base).

Tabela 2 - 24 Espetáculos de Maior Sucesso Concomitantes a *The Little Foxes*

Espectáculo	Autoria	Direção	Gênero	Teatro	TA*	Estréia	Término
Life with Father	Howard Lindsay e Russel Crouse	Bretaigne Windust	Comédia	Empire/Bijou/Alvin Theater	3224	8/Nov/39	12/Jul/47
Tobacco Road	Jack Kirkland	Anthony Brown	Drama	Theatre Masque/ 48 th Street Th./Forrest Th.	3182	4/Dez/33	31/Mai/41
Hellzapoppin	Vários (homens)	Edward Duryea Dowling	Musical	46 th Street Th./Winter Garden Th./Majestic Th.	1404	22/Set/38	17/Dez/41
Pins and Needles	Vários (homens)	Charles Friedman	Musical	Labor Stage Th./Winsor Th.	1108	27/Nov/37	22/Jun/40
The Man Who Came to Dinner	Moss Hart e George S. Kaufman	George S. Kaufman	Comédia	Music Box Theatre	739	16/Out/39	12/Jul/41
What a Life	Clifford Goldsmith	George Abbott	Comédia	Baltimore Theatre	538	13/Abr/38	8/Jul/39
Abe Lincoln in Illinois	Robert E. Sherwood	Elmer Rice	Drama	Plymouth Theatre	472	15/Out/38	Dez/39
The Philadelphian Story	Phillip Barry	Robert B. Sinclair	Comédia	Shubert Theatre	417	28/Mar/39	30/Mar/40
THE LITTLE FOXES	LILLIAN HELLMAN	HERMAN SHUMLIN	Drama	National Theater	410	15/Fev/39	03/Fev/40
Du Barry was a Lady	Vários (homens)	Edgar McGregor	Musical	46 th Street Th. / Royale Th.	408	6/Dez/39	12/Dez/40
Leave It to Me	Vários (misto)	Sam Spewack	Musical	Imperial Theatre	291	9/Nov/38	15/Jul/39
Kiss the Boys Goodbye	Clare Boothe	Antoinette Perry	Comédia	Henry Miller's Theatre	286	28/09/38	Jun/39
Streets of Paris	Vários	Archie Thomson	Musical	Broadhurst Theatre	274	19/Jun/39	10/Fev/40
Margin for Error	Clare Boothe	Otto Preminger	Drama	Plymouth Theatre	264	3/Nov/39	15/Jun/40
Skylark	Samson Raphaelson	Samson Raphaelson	Comédia	Morosco Theatre	256	11/10/39	25/Mai/40
Outward Bound	Sutton Vane	Otto L. Preminger	Drama	Playhouse Theatre	255	22/Dez/38	22/Jul/39
Too Many Girls	Vários	George Abbott	Musical	Imperial Th./Broadway Th.	249	18/Out/39	18/Mai/40
Oscar Wilde	Leslie Stokes e Sewell Stokes	Norman Marshall	Drama	Fulton Theatre	247	10/Out/38	Mai/39
The Male Animal	James Thurber e Elliott Nugent	Herman Shumlin	Comédia	Cort Theatre	243	9/Jan/40	3/Ago/40

[continua]

[conclusão]

Espectáculo	Autoria	Direção	Gênero	Teatro	TA*	Estréia	Término
The Boys from Syracuse	Vários	George Abbott	Musical	Alvin Theatre	235	23/Nov/38	10/Jun/39
See My Lawyer	Richard Maibaum e Harry Clork	Ezra Hunt	Comédia	Baltimore Theatre	224	27/Set/39	6/Abr/40
Yokel Boy	Vários	Lew Brown	Musical	Majestic Theatre	208	6/Jul/39	6/Jan/40
Pinocchio	Vários	Yasha Frank	Musical	Ritz Theatre	197	23/Dez/38	30/Jun/39
I Must Love Someone	Jack Kirkland e Leyla Georgie	Frank Merlin	Comédia	Longacre Theatre	191	7/Fev/39	22/Jul/39
The Time of Your Life	William Saroyan	Eddie Dowling e William Saroyan	Comédia	Booth Theatre	185	25/Out/39	6/Abr/40

* Número total de apresentações.

2 PEÇA BEM FEITA E MELODRAMA

Expõe-se a seguir um breve histórico sobre a peça bem feita e o melodrama enquanto formas teatrais a fim de prover elementos para as análises subseqüentes nesse trabalho.

2.1 A criação de Scribe

O termo “peça bem feita” descende original e literalmente do francês *pièce bien faite*. Trata-se de uma forma teatral que foi desenvolvida e consagrada no século XIX e que pode ser encontrada ainda hoje. É atribuída a Eugène Scribe (1791-1861), dramaturgo de mais de 400 peças, entre elas comédias-vaudeville, óperas-cômicas e, naturalmente, peças bem feitas. Scribe chegou a uma “fórmula” da peça bem feita, entretanto nunca escreveu um manual sobre ela. Pouco tempo após a morte de Scribe, em 1863, o alemão Gustav Freytag fê-lo, publicando *Die Technik des Dramas* (A Técnica do Drama), livro no qual toda a estrutura da peça bem feita é analisada passo a passo, utilizando-se de exemplos de peças de grandes dramaturgos em que há associações possíveis com a estruturação da peça bem feita, seja na questão da ação, da construção dos personagens ou da elaboração da narrativa.

O que Scribe faz no século XIX na escrita de suas peças é, guardadas as devidas proporções, o mesmo que Aristóteles fez a seu tempo ao teorizar sobre o teatro e escrever a *Poética*: ambos elegeram e elaboraram os parâmetros para se definir, distinguir e criar boas peças. A diferença é que Aristóteles, por ter escrito muitos séculos antes, só

conheceu o teatro grego, elaborando sua teoria a partir das tragédias às quais teve acesso, enquanto Scribe provavelmente teve acesso a toda a tradição grega e romana, o teatro medieval, renascentista e barroco. A opção por um tipo determinado de teatro deu-se porque Scribe percebeu o grande crescimento do teatro como entretenimento. O teatro estava, a passos largos, absorvendo as influências do mundo industrial e comercializando-se. Para que essa expansão fosse possível em larga escala, era necessário que surgisse algo que propiciasse a criação rápida de textos a serem produzidos, o que por si só explica o uso da “fórmula”, um conjunto de regras que padronizava as peças de teatro. Tais peças passaram a fazer muito pouco uso de atributos literários, por exemplo. Como afirma Thomas H. Dickinson (1927, p. 26-27): “Scribe consegue criar um mundo vigoroso de diversão pública que não tinha mancha da palavra escrita”¹².

A técnica de Scribe é posterior às companhias de repertório francesas. Tais companhias profissionais tinham a necessidade de manter o mesmo elenco encenando espetáculos enquanto outros eram ensaiados, o que propiciava uma oferta de espetáculos que supria a demanda do público. A *Comédie Française*, único teatro estatal da França com grupo e repertório próprios, abraça sua concepção de peça bem feita, o que certamente aumentou sua influência e também seus rendimentos:

A popularidade de Scribe e de sua invenção, a peça bem feita, no teatro da Europa e da América, entrou para a tradição da história teatral. Scribe começou a cativar o teatro da Europa pela peça bem feita através do fascínio do teatro da França. [...] Suas peças foram então traduzidas, adaptadas e imitadas em todos os países europeus que abasteciam a base substancial de metade das reputações dramáticas do meio do século. Sobre os alicerces da peça bem feita foi construída a superestrutura do moderno comercialismo no teatro. Com Scribe, escrever para teatro tornou-se uma atividade bem remunerada. [...] Depois de Scribe, os palcos da Europa tornaram-se por cinquenta anos um mundo de técnicos.¹³ (DICKINSON, 1927, p. 29-30)

¹² “Scribe proceeds to create a lusty vehicle of public amusement that had no taint of the written word.”

NOTA: Todos os textos em inglês que figuram nas notas de rodapé dessa dissertação tiveram traduções nossas.

¹³ “The vogue of Scribe and of his invention, the well-made play, in the theater of Europe and America, has passed into the traditions of theatrical history. Scribe started to capture the theater of Europe for the well-made play by capturing the theater of France. [...] His plays were so translated, adapted, and imitated in all European countries that they provide the substantial basis of half the dramatic reputations of the mid-century. Upon the foundations of the well-made play was built the super-structure of modern commercialism in the

Um dos maiores sucessos de Scribe foi *Adrienne Lecouvreur*, escrita em parceria com Ernest Legouve, que foi levada à Broadway ainda quando seu autor era vivo, em 1855 (Rachel no papel-título), e também em 1877, 1880 e 1908 com Helena Modjeska, Sarah Bernhardt e Adeline Bourne respectivamente no papel-título.

Grandes autores fizeram uso da peça bem feita, como George Bernard Shaw (*Arms and the Man – O Homem e as Armas*, 1894) e Henrik Ibsen (*Et dukkehjem – Casa de Bonecas – 1879*). Outros, como Oscar Wilde, usaram da estrutura para criticá-la (*A Importância de Ser Fiel – The Importance of Being Earnest*, 1895). A peça bem feita foi tomando outros contornos e inserindo em sua temática preocupações sociais diferentes daquela de início. Dessa forma, ela tornou-se uma forma dramática de vasto alcance, aderindo às convenções e problemáticas locais (WAYNE, 2006).

A peça bem feita apresenta uma estrutura organizada de forma a que todas as ações encadeiem-se, ocorrendo por meio de causa e efeito, apresentando-se logicamente no decorrer da narrativa. O recorte da ação apresentado ao espectador é aquele em que há a culminância de um problema que já vem se desenvolvendo, o que permite, a partir de tal problema, progredir a ação dramática. Outro ponto extremamente caro a uma peça bem feita é a tensão: quando o problema se apresenta, ele anuncia um conflito, um embate, uma crise que deverá ser resolvida entre protagonista e antagonista. Quanto mais a peça avança, mais complexos ficam os problemas que são apresentados aos personagens, o que só faz aumentar a tensão. O crescimento da tensão muitas vezes é alcançado através de recursos teatrais que podem soar artificiais, como cartas secretas que são encontradas, identidades outrora secretas são reveladas, entre outros. A tensão jamais pode decrescer durante a peça. Assim que o problema é exposto no primeiro ato, a tensão cresce até chegar a seu ponto máximo no último ato. Todos os momentos de tensão beneficiarão ora protagonista, ora antagonista. Esse

theater. With Scribe playwriting becomes a well-paid profession. [...] After Scribe the stage of Europe became for fifty years a world of craftsmen.”

recurso, além de alternar a expectativa de resolução da peça, ajuda a manter a tensão sempre em ritmo crescente (WAYNE, 2006).

Muitas peças bem feitas utilizam-se da estratégia do mal-entendido, ou seja, aquela em que uma situação geralmente inocente acaba sendo mal interpretada e passa a gerar toda a fonte de conflitos. Existindo um problema que é desenvolvido e que apresenta cenas de embate entre protagonista e antagonista, faz-se necessária uma conclusão para o enredo, resolvendo os conflitos dos personagens. Tal parte do enredo é chamada de resolução, desfecho ou desenlace (esse último do francês *dénouement*). É preciso, portanto, desfazer todos os nós que foram apresentados ao espectador e resolvê-los de forma a apresentar um final.

Percebe-se então que as peças bem feitas têm uma estrutura bastante fixa do começo ao fim: apresentação do problema, desenvolvimento do mesmo, clímax e resolução. Essa estrutura também é repetida em cada ato, pois ajuda a aumentar a tensão e organizar as ações dos personagens de acordo com a lógica de causa e efeito. O gráfico¹⁴ ao final desta seção permite-nos observar como todos os elementos de uma peça bem feita estão conectados e funcionam entre si.

Para Freytag, a estrutura da maioria das peças seria de cinco atos. A questão do número de atos está mais ligada à questão da troca de cenários e figurinos do que à estrutura propriamente dita. Assim, é possível haver peças bem feitas de três ou quatro atos. O primeiro e o último ato sempre serão introdução e resolução respectivamente, e o(s) ato(s) central(is) será(ão) o desenvolvimento. Até mesmo peças de um ato podem apresentar estrutura bem feita, desde que a ação dramática crescente e o encadeamento lógico sejam utilizados em tais obras.

¹⁴ Os nomes atribuídos aos pontos dos gráficos não foram retirados exclusivamente de Freytag. Isso se deve ao fato de que alguns nomes estão defasados em relação ao uso moderno que se faz da função deles. Adaptações foram feitas para que o gráfico seja “legível”, utilizando-se inclusive manuais de cinema que defendem vigorosamente a estrutura dramática da peça bem feita como a “mais perfeita”.

Em seu livro *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, Peter Szondi traça o painel da erosão do drama institucionalizado nos séculos XVIII e XIX, explicando como a partir do final do XIX dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Strindberg e outros sentiram necessidade de transpor as barreiras formais da peça bem feita e começaram a se desvencilhar das regras que essa impunha. Assim, esses dramaturgos, na tentativa de salvar o drama, foram quebrando com alguns dos princípios estruturais de sua forma, o que só reforçou a impotência dela em representar o mundo contemporâneo daquele período. O uso de elementos não-dramáticos intensificou-se em tais peças, embora muitas delas ainda seguissem os preceitos da dramaturgia bem feita. Os três dramaturgos, que lutaram pela forma dramática, teriam influência decisiva no teatro norte-americano do século XX.

O irlandês George Bernard Shaw, autor de peças como *Major Barbara* (Major Bárbara – 1905) and *Pygmalion* (Pigmaleão – 1912), conseguiu identificar algumas diferenças entre as peças bem feitas tradicionais e a nova onda de peças bem feitas que surgia, principalmente pelas mãos dos naturalistas. Para Shaw¹⁵, há uma distinção entre história e conflito, pois o conflito arruína uma peça. Ele acredita que o dramaturgo deveria privilegiar a história porque nela são os personagens que determinam a ação, ao passo que o conflito é uma espécie de estrutura pronta que impediria a interação real e humana dos personagens¹⁶.

O teórico Dan H. Laurence entende a teoria de Shaw em dois níveis: escrever conflitos (*plots*) é algo que requer conhecimento da estrutura (como a do gráfico), ou seja, uma mera capacidade técnica para organizar situações que se encadeiem logicamente e inserir personagens que se adéquem a elas, sem provocar qualquer reflexão. Já a história requer que a estrutura fique em segundo plano, beneficiando os personagens e as situações nas quais estão inseridos, instigando o pensamento, por tratar-se de muito mais do que uma mera exposição de fatos sucessivos. Essa verificação de diferença entre a peça bem feita tradicional e a nova

¹⁵ SHAW apud LAURENCE, 1961, passim.

¹⁶ Ibidem.

peça bem feita naturalista leva à segunda diferença identificada por Shaw: a argumentação.

É em *Casa de Bonecas* que Shaw identifica a importância da argumentação. Quando Nora, ao final da peça, não fica com o marido e discute com ele as causas de sua partida, a técnica da argumentação vem a substituir o mero desfecho da peça bem feita. Para Shaw (1957, p. 173), a argumentação era a própria essência do drama e, portanto, deveria conter “[...] problemas de conduta e caráter [...]”¹⁷, confrontando-os com a moral estabelecida da época. Isso porque, se a peça limitar-se a adotar o ponto de vista da moral dominante, o seu próprio ponto de vista fica prejudicado, ficando imperceptível. Foi exatamente nessa questão que Ibsen soube conduzir o final de *Casa de Bonecas* para confrontar a moral vigente: como a própria personagem Nora diz, nem a lei, nem a sociedade aprovam que uma mulher abandone o seu lar. Os argumentos que ela usa para debater a questão com Torvald vão contra a moral legislativa e a social. Ao final, Nora vai embora, e a argumentação que ela promove no último ato é uma reflexão – e não apenas a tradicional causa e consequência – sobre os atos anteriores.

Para Shaw, portanto, o uso da estrutura da peça bem feita não é por si só inferior, embora se torne inferior se não vier acompanhado de discussão que propicie uma argumentação sobre a moral vigente. A argumentação, evidentemente, vem na forma de diálogos, como excelentemente ocorre em *Casa de Bonecas*.

¹⁷ “[...] problems of conduct and character [...]”

2.2 O melodrama e suas tantas emoções

Como muito bem definiu Jean Marie Thomasseau (2005, p. 9),

A palavra melodrama, com efeito, traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimajante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, em uma ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício.

O autor atesta que o esquema é muito simplificador, embora não inteiramente falso. Para Thomasseau, o preconceito contra o melodrama deve-se basicamente a dois fatores: o primeiro é que o melodrama sempre teve um forte apelo popular, o que imediatamente é associado a algo inferior ou menos elaborado; e segundo, o melodrama foi o gênero que primeiro rompeu as amarras entre o fazer literário e o fazer teatral, ou em outras palavras, os autores de melodrama reivindicaram para si as técnicas teatrais, não necessariamente as técnicas literárias. O teatro passou a ser menos discursivo e ter mais ação, ou seja, a encenação foi ficando cada vez mais elaborada.

É necessário explicar que a palavra melodrama foi sofrendo mudanças de significado ao longo dos tempos, até objetivar-se na fórmula que Thomasseau expõe. “Melo” e “drama” vêm do grego, significando respectivamente “música” e “ação”. Especialmente as óperas italianas do século XVI recebiam o nome de melodramas, o que significava que todo o diálogo das mesmas era cantado. Mais tarde, o melodrama passou a ser o texto teatral no qual a ação é acompanhada de música. Essa utilização do termo melodrama durou mais de um século e o termo seria redefinido principalmente a partir da Revolução Francesa.

O termo melodrama, anteriormente associado à música, passaria agora a representar espetáculos cuja temática principal fosse a luta do bem contra o mal. René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) estabelece as diretrizes para essa forma

dramática que não era nova, mas que ele ajuda a restabelecer, fazendo a transição entre o uso da música (como principal característica) para a moral do embate entre virtude e tirania. Note-se que Pixérécourt não dispensou a música em vários de seus melodramas. Ela simplesmente passou a ter menos importância e a ser menos utilizada.

A estrutura do melodrama é simples: a virtude terá um protagonista em cena ao passo que o vício terá um antagonista. O antagonista será responsável por fazer maldades e oprimir o protagonista, que deverá lutar por justiça, até conquistá-la ao final da peça, quando derrotar o antagonista. A punição do antagonista pelas mãos do protagonista trará um exemplo moral edificante para a platéia.

Thomasseau também afirma que o melodrama surgiu da confluência de vários fatores: grande interesse pelo teatro após a Revolução Francesa; a possibilidade de identificação das camadas mais populares no temário melodramático (virtude que é oprimida e ao final triunfa); preferência da burguesia pelo gênero em detrimento do teatro anticlerical e *noir*; adequação do gênero ao culto do civismo, da família; e, por fim, sua capacidade de instruir e fortalecer as platéias sobre as instituições que a aristocracia e a burguesia queriam ver preservadas: hierarquia social, moral e religiosa (THOMASSEAU, 2005, p. 14-15).

Para Ivete Huppés, o melodrama tem dois temas principais “que freqüentemente aparecem entrelaçados: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa” (HUPPÉS, 2000, p. 33). Thomasseau ocupa boa parte de seu livro já citado demonstrando como esses dois temas perduram desde o período que ele identifica como melodrama clássico (1800-1823), passando pelo melodrama romântico (1823-1848) e atingindo o melodrama diversificado (1848-1914). Vê-se, portanto, que os dois temas principais fizeram-se presentes no teatro de estética melodramática por mais de um século, o que não significa que o melodrama tenha sido sempre igual. Mudanças surgiram e o melodrama preservou muito de suas temáticas, adaptando-as aos novos tempos. Thomasseau

afirma que no fim do século XIX havia quatro grandes inspirações melodramáticas: a) militar, patriótico e histórico; b) de costumes e naturalista; c) de aventuras e de exploração; d) policial e judiciário. Um dos dois temas (ou mesmo os dois simultaneamente) pode ser identificado em todas elas¹⁸.

Com as profundas transformações que ocorreram no século XIX, principalmente na França, berço tanto da peça bem feita quanto do melodrama que veio a se estabelecer, os novos melodramaturgos começaram a inserir as questões sociais em suas obras. Pixérécourt reconhecia essa necessidade em seu trabalho e no de seus contemporâneos, aclamando a função didática do melodrama:

Não podemos negar ao melodrama a justiça de reconhecer que é ele que nos reconta melhor e mais freqüentemente os assuntos nacionais, gênero de espetáculo que deve ser representado em todos os lugares. Ele dá à classe da nação que mais deles necessita belos modelos de atos de heroísmo, traços de bravura e de felicidade. Ele a instrui assim a tornar-se melhor, mostrando, mesmo em meio a seus prazeres, os nobres caracteres desenhados em nossos anais [...] O melodrama será sempre um meio de instrução para o povo, porque ao menos este gênero está a seu alcance. (PIXERÉCOURT apud THOMASSEAU, 2005, p. 49)

Se foi Pixérécourt quem estabeleceu determinadas diretrizes para o melodrama, não se pode esquecer a figura do “pai” da peça bem feita, Eugène Scribe, que identificou no gênero algumas falhas, que para ele eram apelações ao público. Thomas H. Dickinson explica exatamente quais eram as falhas que Scribe via nos melodramas primevos e como ele propunha resolvê-las: “Ele percebeu que para ter sucesso com as pessoas, você deve lhes causar interesse sem apelar muito profundamente a seus corações, você deve lhes dar a ilusão de bem-estar, você deve elogiar suas limitações, e não pedir a eles que pensem”¹⁹ (DICKINSON, 1927, p. 24).

¹⁸ THOMASSEAU, 2000, *passim*.

¹⁹ “Scribe recognized the shortcomings of melodrama. He saw that to be successful with the people you must interest them without probing too deeply into their hearts, you must give them the illusion of well-being, you must flatter their limitations, and not ask them to think.”

A peça bem feita viria a “corrigir” os excessos do melodrama através das noções de encadeamento lógico, causa e efeito e estruturação distribuída. Tais técnicas melhoravam os melodramas, pois os tornavam mais calculistas no sentido de atingir os sentimentos das platéias mais efetivamente. Nesse sentido, a peça bem feita além de não ter prejudicado o melodrama, contribuiu para que ele tivesse uma forma mais orgânica. O contrário também é verdade: o melodrama passou a dar às peças de estrutura bem feita novos conteúdos em que se apoiar.

O século XIX foi, portanto, aquele em que o melodrama foi sofrendo modificações e estabelecendo-se enquanto gênero teatral, absorvendo os conteúdos sociais em voga. No início do século XX, sua trajetória parecia estar ameaçada pelo crescimento das peças naturalistas. O melodrama parecia estar se tornando um gênero ultrapassado, porque os dramaturgos (agora novamente sem o prefixo “melo”) já há algumas décadas procuravam uma forma teatral que pudesse ao mesmo tempo ser diferente do melodrama e representar melhor em cena as questões sociais. O fato é que os naturalistas conquistaram seu lugar ao sol, tanto com o público quanto com a crítica; o melodrama não entrou em decadência por conta disso. O forte apelo popular e a capacidade de se adequar a novos meios de comunicação garantiriam ao melodrama uma ainda longa trajetória, como bem explica Ismail Xavier (2003, p. 89, grifo do autor) em seu livro *O Olhar e a Cena*:

Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX, já orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos. Por mais de um século, *grosso modo* até a Primeira Guerra Mundial, a França definiu o pólo de maior vigor e interesse. A partir de então, o *show business* anglo-americano tem sido o foco privilegiado das experiências que dominam o mercado [...]

Vale a pena citar algumas experiências teatrais que não são amplamente conhecidas: o *Federal Theatre Project* (Projeto Federal para o Teatro), instituído em 1935, foi

um dos cinco projetos²⁰ do governo federal norte-americano para combater a Depressão econômica causada pela quebra da bolsa de Nova York em 1929. O mundo teatral ficou profundamente afetado nesse período, com enorme taxa de desemprego em uma área cujo fôlego sempre foi admirável. Entre seus trabalhos, o *Federal Theatre Project* tinha melodramas (LIBRARY, 2006).

Dentro do Projeto Federal para o Teatro havia vinte e dois subprojetos, entre eles o *Negro Theater* (Teatro do Negro), que também encenou melodramas históricos, comprovando a vitalidade e o apelo popular de que o gênero desfrutava. Não era apenas em projetos com o apoio do governo federal norte-americano que o melodrama aparecia. Vários grupos teatrais incluíam melodramas em seus repertórios nos anos 1930, alguns antes mesmo do Projeto Federal para o Teatro, a saber: *Provincetown Playhouse* (Teatro de Provincetown), teatro que proporcionou a Eugene O'Neill a oportunidade de expor suas primeiras experiências teatrais até se tornar o grande dramaturgo norte-americano, primeiro e único a ganhar um Nobel de Literatura (BORDMAN, 1996, p. 54); o *Anglo Yiddish Group* (Grupo Anglo-íidiche); o *Theatre Guild* (Associação de Teatro), grupo que trazia renovações estruturais importantes, como o sistema de cotas, através do qual os diretores dividiam os custos para produzir as peças, ficando com o lucro proporcional às cotas investidas, e a inclusão no repertório de peças não-comerciais americanas e estrangeiras²¹.

O gênero melodramático não estava associado apenas aos grupos menores. Dramaturgos como Maxwell Anderson e Elmer Rice, em plena atividade nos anos 1930, também escreveram melodramas. Anderson colocou o episódio do assassinato dos líderes anarquistas Niccola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, acusados, julgados e condenados à morte

²⁰ Os cinco projetos ficaram conhecidos como *Federal One* (Federal Um), cujo nome completo era *Federal Project Number One* (Projeto Federal Número Um) e consistia dos seguintes programas elaborados pelo *Work Projects Administration* (Administração de Projetos de Trabalho): *Federal Writer's Project* (Projeto Federal para Escritores), *Historical Records Survey* (Pesquisa de Arquivos Históricos), *Federal Theatre Project* (Projeto Federal para o Teatro), *Federal Music Project* (Projeto Federal para a Música) e *Federal Art Project* (Projeto Federal para a Arte).

²¹ DURHAM, 1989, passim.

em 1927, em sua peça *Winterset* (*Winterset* – 1935), formalmente estruturada como tragédia. No entanto, Gilbert Gabriel (apud BORDMAN, 1996, p. 121) observou que: “É, até agora, a obra-prima de Anderson. É, sob o aspecto de sua viçosa eloquência, melodrama, honesto, firme e bonito melodrama, e também um melodrama imensamente emocionante”²². Rice, por sua vez, incluiu a palavra melodrama até mesmo no subtítulo de uma de suas peças: *Judgment Day – a melodrama in three acts* (Dia do Julgamento – um melodrama em três atos), que estreou em 1934, apenas dois meses antes de *The Children’s Hour*.

Sem dúvida, o melodrama era um dos gêneros que recorrentemente aparece associado ao êxito comercial, especialmente aliado a boas interpretações do elenco, muitas vezes vindas de atores e atrizes de grande fama da Broadway. O termo *star-system* (sistema de estrelato), atualmente mais associado ao cinema que ao teatro, outrora foi uma prática recorrente no circuito teatral da Broadway. Todavia, não foi a Broadway que o inventou. As companhias de repertório francesas já mantinham suas atrizes de renome, a grande atração nos teatros. O circuito *off*-Broadway, pouco dependente de elenco de renome, não deixava de oferecer ao público boas interpretações. Um exemplo de sucesso comercial foi *Johnny Belinda*, de Elmer Harris, considerada por Richard Watts, Jr., do jornal *Herald Tribune*, um “[...] melodrama obsoleto [que] contém todos os clichês de sua desbotada escola de dramaturgia”²³ (WATTS JR., apud BORDMAN, 1996, p. 194). Apesar do descrédito do crítico, a peça teve uma vigorosa temporada de quase um ano, entre o Belasco Theater e o Longacre Theater, ambos da Broadway e com mais de mil lugares cada, totalizando 321 performances. O sucesso da peça seria reconfirmado em 1948, quando foi adaptada para o cinema com título homônimo²⁴. Além dessa, ela ainda teve outras três versões para a televisão (1967, 1969 e 1982).

²² “It is, to date, Anderson’s masterpiece. This, underneath all its full-flower eloquence, is melodrama, right, tight, trig melodrama, and immensely exciting melodrama, too.”

²³ “[...] an antique melodrama” noting “It contains all the clichés of its shopworn school of dramatic writing.”

²⁴ *Johnny Belinda*. Direção de Jean Negulesco. Produção: Jerry Wald. Intérpretes: Jane Wyman; Lew Ayres; Charles Bickford; Agnes Moorehead e outros. Ano de Produção: 1948.

Ao concluir seu livro, Thomasseau afirma que

O melodrama é um gênero teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele [...] (THOMASSEAU, 2005, p. 139)

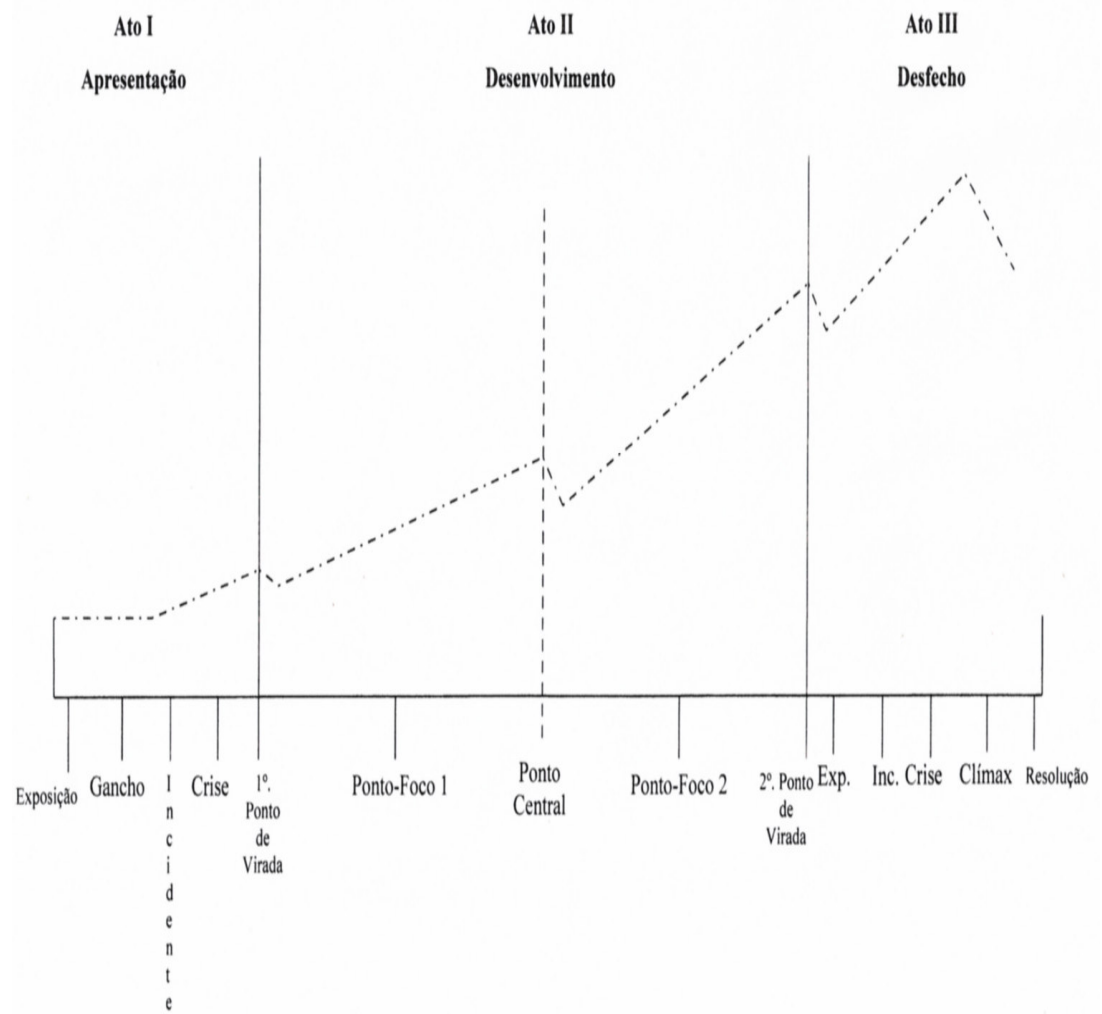
Essa constatação sobre a emoção e a sensação percorre não apenas os séculos em que o melodrama esteve presente, mas também as diversas apropriações que o gênero foi fazendo ao longo do tempo, das inúmeras adaptações que ele foi sofrendo ao ser utilizado por grupos minoritários e identitários, entre outros. É um gênero que pode realmente levar à falta de reflexão, como diz Thomasseau, apenas se o seu foco privilegiar a emoção pela emoção, a emoção pela espetacularidade, a emoção pela tensão. Como o mesmo autor afirma mais adiante em sua conclusão:

O melodrama, é verdade, pratica em geral uma moral convencional e “burguesa”, mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século, não só idéias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias e humanistas, apoiando-se na esperança fundamental de um triunfo final das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder. Ele carrou, de cambulhada, os sonhos e as esperanças dos estratos sociais mais desfavorecidos, mas também criou e manteve a efervescência de um imaginário popular, rico e vigoroso. (THOMASSEAU, 2005, p. 140)

Sendo assim, é possível verificar a multiplicidade de significados e entendimentos que a palavra melodrama recebeu ao longo dos tempos e quão complexo é usá-la, pois sempre existe o risco de ser entendida em um sentido diferente daquele que foi proposto.

Feito o panorama da época das estréias das peças e a explanação sobre os conceitos de peça bem feita e melodrama, parte-se agora para a análise de *The Children's Hour* nas seções 3 e 4 e de *The Little Foxes* na seção 5.

Gráfico de ação de uma típica peça bem feita



3 THE CHILDREN'S HOUR

*Between the dark and the daylight,
When the night is beginning to lower,
Comes a pause in the day's occupations,
That is known as the children's hour.*²⁵

Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), poeta norte-americano

The Children's Hour foi a primeira peça escrita por Lillian Hellman, cujo título foi retirado do primeiro quarteto do poema homônimo de Henry Longfellow. Após algumas tentativas frustradas como contista e de um período selecionando livros para publicação em uma grande editora de Nova York, além do trabalho de leitora de roteiros em Hollywood, Hellman, incentivada pelo seu então companheiro Dashiell Hammett, decide expressar seu talento através da dramaturgia. Hammett sugeriu que, por ser sua primeira peça, seria mais fácil se ela se inspirasse em algum acontecimento real. Hellman então escolheu o caso Drumsheugh, publicado no livro *Bad Companions*²⁶ (Más Companhias), que narrava uma história verídica de professoras acusadas de relações homossexuais na Escócia das primeiras décadas do século XIX. A acusação arruinou a carreira e a vida de tais professoras. Tanto a sugestão de Hammett como o fato de ter baseado sua peça em um caso verídico foram acusações injustas e constantes da falta de talento e dependência de terceiros de Hellman.

Encerrada a escrita, Hellman entregou-a para o então produtor e diretor da Broadway Herman Shumlin, que imediatamente se dispôs a encená-la, mesmo prevenido pelo dono do teatro e por amigos de que a peça poderia pô-los todos na prisão por envolver uma temática que atraía a fúria dos censores. A peça estreou a 20 de novembro de 1934 no Maxine

²⁵ “Entre a escuridão e a luz do dia / Quando a noite está começando a cair / Há uma pausa nas ocupações do dia / Que é conhecida como a hora das crianças” (tradução literal nossa).

²⁶ ROUGHEAD, William. “Closed Doors; or, The Great Drumsheugh Case”. In: **Bad Companions**. New York: Duffield and Green, 1931.

Elliott Theatre, localizado na West 39th Street, teatro com mais de 900 lugares, e ficou em cartaz por quase dois anos, somando um total de 691 performances. Na Broadway, a peça nunca foi censurada, porém Hellman e Shumlin não teriam a mesma sorte em outras cidades, como Boston, Chicago e Londres, que a proibiram. Em Londres, Shumlin conseguiu exibi-la apenas em sessão privada.

Não foram unicamente cidades que se recusaram a receber *The Children's Hour* em seus teatros. O comitê do Prêmio Pulitzer não quis coroar a peça com o prêmio merecido, preferindo conceder a honra a *The Old Maid* (A Velha Empregada – 1935) de Zöe Akins. Tal decisão foi considerada injusta por muitos críticos que reputavam *The Children's Hour* a melhor peça daquela temporada da Broadway, levando-os a criar o New York Drama Critic's Circle (Círculo dos Críticos de Teatro de Nova York), que desde então passou a entregar seu próprio prêmio para a melhor peça e, em 1941, reparou a injustiça cometida em 1935 e concedeu a Hellman o prêmio por *Watch on the Rhine* (Vigília sobre o Reno – 1941).

Devido ao grande sucesso da peça na Broadway, Hellman é convidada a roteirizá-la para Samuel Goldwyn, da MGM, estúdio para o qual fora contratada. A versão cinematográfica, dirigida por William Wyler e intitulada *These Three* (Esses Três – 1936), no entanto, deveria estar de acordo com o Hays Code (Código Hays)²⁷ e, portanto, teve o conteúdo homossexual do original excluído. Nos anos 1960, Wyler voltaria a adaptar a peça de Hellman para o cinema sem alterações nem censura.

The Children's Hour voltou a ser encenada na Broadway em 1952, dirigida pela própria autora. É uma das peças mais encenadas de Hellman, juntamente com *The Little Foxes*, principalmente no circuito universitário. No Brasil, como será visto na seção 7, ambas mereceram montagens em épocas diversas.

²⁷ Nome pelo qual ficou conhecido o Production Code (Código de Produção), indissolavelmente associado a William Harrison Hays, presidente da *Motion Picture Association of America* (Associação de Cinema da América), entidade que desenvolveu e aplicou o código a partir de 1930, intensificando-o entre os anos de 1934 e 1960. Em 1967, o Código Hays foi finalmente substituído pelo atual sistema de classificação de filmes.

Antes de iniciar a análise, um resumo da peça impõe-se necessário. Karen e Martha são donas da escola Wright-Dobie para moças, em uma pequena cidade do interior do estado de Massachusetts chamada Lancet. As duas conheceram-se ainda na faculdade e decidiram abrir a escola juntas. No grupo de alunas, está Mary Tilford, neta da Sra. Tilford que, além de ser a patronesse da escola, é tia de Joe, noivo de Karen. Na escola também trabalha a tia de Martha, Sra. Mortar, uma ex-atriz que nunca desfrutou de carreira promissora nos palcos, alçada à função de professora pela bondade da sobrinha.

Mary é uma adolescente mimada e temperamental que tenta impor suas vontades a todos, causando conflito principalmente com as professoras Karen e Martha. Durante uma discussão, a Sra. Mortar acusa Martha de nutrir “sentimentos anormais” por Karen, e é ouvida por duas alunas, que contam o que escutaram a Mary. Para vingar-se, a menina Tilford aproveita-se para contar à avó o que soube pelas amigas, inventando muitos detalhes e fazendo com que a avó acredite que Martha e Karen são amantes. A Sra. Tilford promove uma verdadeira campanha contra as professoras e todas as alunas são retiradas da escola.

Martha e Karen, também com a presença de Joe, vão conversar com a Sra. Tilford, exigindo explicações e os devidos reparos pelo que ela fez, porém a velha senhora se mantém indiferente aos pedidos. Ao confrontarem Mary, que no começo parece ser desmascarada, as professoras mostram toda a sua indignação com o ocorrido. Mary chantageia Rosalie, que roubara uma amiga, obrigando-a a confirmar as acusações que fizera. Para tornar sua história crível, Mary força Rosalie a afirmar ter visto e ouvido as duas professoras juntas em momentos de intimidade.

As professoras instauram um processo por difamação contra a Sra. Tilford e perdem, porque a principal testemunha a seu favor, a Sra. Mortar, viajara para uma turnê em Londres e não compareceu ao tribunal para testemunhar. Karen e Martha ficam isoladas na

escola, recebendo apenas as visitas de Joe e de um eventual entregador de compras. A Sra. Mortar reaparece, precisando de um lugar para morar. Karen rompe seu namoro com Joe ao descobrir que ele tinha dúvidas sobre sua inocência. Martha confessa a Karen nutrir por ela algo além de um sentimento fraterno e declara amá-la da maneira como disseram que ela amava. Karen, apesar de surpresa pela revelação, tenta acalmar a amiga. Martha, porém, suicida-se. A Sra. Tilford aparece para visitar Karen e revela ter descoberto a armação de sua neta Mary. Para Karen, entretanto, a reparação moral e financeira que a Sra. Tilford oferece não tem mais qualquer valor, pois Martha está morta e Joe partiu por causa daquela mentira.

3.1 *The Children's Hour* à luz da peça bem feita

Os termos²⁸ contidos no gráfico serão utilizados para a compreensão da construção da peça. Uma breve explicação sobre cada um deles é dada a seguir.

Inicialmente deve haver uma exposição, ou seja, uma cena que apresente alguns personagens, ainda que não os principais, e ajude a compor o tom geral da peça. Logo no início, vê-se a Sra. Mortar ensinando elocução shakespeariana para Peggy, enquanto Evelyn corta o cabelo de Rosalie e as outras costuram sem muita empolgação. A cena apresenta logo de início o ambiente escolar, ou melhor, uma escola exclusivamente para meninas, na qual a maior parte da ação é passada.

Logo após a apresentação deve haver um gancho, algo que prenda a atenção do espectador e tenha uma conexão, ainda que não facilmente reconhecível, com a ação principal

²⁸ Tais termos variam de autor a autor. Todos têm a mesma função dentro da estrutura dramática. Optou-se pela utilização de tais termos a partir de tradução nossa, a fim de não adotar um sistema único de nomenclatura. Os livros do roteirista Syd Field apresentam explicações consistentes sobre a estrutura dramática de filmes que têm como base a estrutura da peça bem feita. Entre eles, destacam-se: FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001; _____. **Os exercícios do Roteirista**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

da peça. O gancho dá-se quando Mary entrega as flores para a Sra. Mortar e convence-a de que foram colhidas especialmente para a professora, alegando tê-la ouvido manifestar seu gosto por elas. Na verdade, Mary tentou entrar sorrateiramente na sala e usa o truque das flores para enganar a professora. Como dito anteriormente, a relação desse gancho com a ação principal da peça é o método usado por Mary – a mentira – para obter o que quer e livrar-se de seus problemas. Ao convencer a Sra. Mortar de que estava colhendo flores especialmente para ela, a aluna se livra da repreensão e possível castigo que poderia vir a sofrer por estar cabulando a aula.

O gancho conduz ao incidente, uma ação aparentemente comum que vai ser o estopim de toda a ação. Ele ocorre quando Karen descobre o truque de Mary ao enganar a professora mais velha: as flores foram retiradas do lixo. Karen tenta forçar Mary a confessar que as retirou do lixo, mas Mary insiste na mentira e forja um desmaio para livrar-se de Karen. É nesse momento do incidente que Mary expõe seu descontentamento com as professoras e a escola, justificando ser perseguida por todos ali. Quando Joe chega e vai atender Mary, ele pede à Sra. Mortar que não fique no quarto, o que a deixa muito ofendida. O método de Mary é então aperfeiçoado e agravado: além de manter a mentira, ela ainda forja um desmaio, outro ato mentiroso, para evitar o castigo.

Martha, que ficou com a Sra. Mortar (sua tia) na sala, oferece-lhe dinheiro para voltar a Londres e retomar sua vida lá, já que a tia nunca gostou da escola. Novamente ofendida, a Sra. Mortar acusa Martha de se alterar quando Joe está na casa e lança a acusação que é o ponto de crise inicial na peça: a tia afirma que a sobrinha tem sentimentos anormais por Karen. Peggy e Evelyn ouvem-na, pois estão atrás da porta. A crise sempre é estabelecida contra a figura do protagonista, nesse caso, as protagonistas, Karen e Martha. O que a Sra. Mortar diz tem forte peso, uma vez que as evidências para basear tal acusação são meramente circunstanciais.

Embora a acusação da Sra. Mortar refira-se ao suposto sentimento anormal de Martha por Karen, ao obter essa informação através das meninas, Mary enxerga nela um trunfo que pode usar a seu favor para sair da escola. Após algumas imposições feitas as suas amigas, ela volta para a casa da avó e conta o que ouviu de Peggy e Evelyn, acrescentando detalhes ricos em inventividade, maldade e mentira. A avó, por fim, acredita no que a neta está contando e inicia uma série de telefonemas para as mães das meninas que estudam na Escola Wright-Dobie. Esse é o primeiro ponto de virada, a primeira grande ação que conduzirá as protagonistas a um destino diferente daquele que foi apresentado no início. Novamente, temos a mentira “costurando” a peça e fazendo a progressão dramática crescer. O que anteriormente foi uma acusação em um momento de raiva da Sra. Mortar, agora se transformou em mentira capaz de destruir impiedosamente.

O primeiro ponto-foco é aquele que retoma a questão apresentada no primeiro ponto de virada, atualizando-a para a crescente tensão. Nesse caso, o primeiro ponto-foco vai ser apresentado quando Mary ameaça contar quem roubou o bracelete de Helen na escola. Assim, Mary obriga a amiga a corroborar as mentiras que contou para a avó. A ironia nessa parte é que Mary consegue o apoio de Rosalie ameaçando contar *a verdade* sobre o bracelete.

O ponto central é aquele em que o conflito aparentemente é resolvido por gerar uma situação de nó dramático, uma situação em que nem protagonista nem antagonista parecem poder fazer mais nada. Esse momento dá-se quando Karen e Martha enfrentam a Sra. Tilford, obrigando a velha senhora a pedir que elas se retirem de sua casa. O objetivo da Sra. Tilford foi alcançado: livrar as crianças do convívio com as professoras. Para Karen e Martha, discutir a situação não conduziria a nenhum acordo, porque a Sra. Tilford está irredutível em relação ao que fez. As professoras ameaçam processá-la, o que não parece preocupar a ex-patronesse da escola. O nó dramático desse ato está cingido pela mentira: os dois lados expõem seus argumentos, entretanto não há uma conclusão pacífica.

É Joe, no entanto, quem usa uma estratégia para desfazer o nó: apela para a relação de parentesco que tem com a Sra. Tilford (é sobrinho dela) e pede-lhe que o deixe conversar com Mary e fazer algumas perguntas a fim de averiguar a história. A Sra. Tilford cede ao seu pedido. Mary é posta contra a parede tanto por ele, quanto pelas professoras, que conseguem demonstrar que Mary inventou a história que contou. Esse é o segundo ponto-foco, aquele em que o aparente nó do ponto central começa a ser desatado. O segundo ponto-foco em *The Children's Hour* ocorre a favor das protagonistas: elas e Joe conseguem demonstrar que Mary mentiu. Joe anuncia que vai embora com as professoras para a escola. A mentira parece então ter sido arrancada da tessitura da peça e não mais poder interferir na vida das professoras.

Mary chora, complica-se em sua história e é pressionada pela própria avó a contar a verdade. A menina usa a influência que adquiriu sobre a amiga a seu favor, alegando ser Peggy quem sabia e tinha ouvido tudo. É a vez de Peggy ser inquirida pelas professoras e por Joe. Tendo as ameaças de Mary sobre o roubo do bracelete em mente, ela confirma a história que prejudicará indelevelmente as professoras. Eis o segundo ponto de virada, no qual a ação sempre crescente ganha novo contorno e importância ainda maior: a Sra. Tilford não cederá agora, pois tem mais uma testemunha do que supostamente acontecia na escola para moças. Isso complica ainda mais a vida das professoras. Afinal, mesmo tendo ameaçado abrir um processo contra a avó de Mary, sabem que ela é mais rica e poderosa. Se no segundo ponto-foco a mentira parecia ter sido desfeita, agora ela retorna com força redobrada e nova testemunha a favor das Tilford.

Após o segundo ponto de virada, nesse momento a favor das antagonistas, há outra exposição²⁹, dessa vez para informar que Karen e Martha perderam o processo que foi instalado contra a Sra. Tilford. Lily Mortar, única pessoa capaz de testemunhar a favor das

²⁹ Alguns termos se repetirão como os do primeiro ato, porém entenda-se que a intensidade deles é maior, por tratar-se do terceiro.

professoras, não interrompeu sua turnê teatral. Somente ela poderia desfazer a mentira criada a partir de sua própria acusação contra a sobrinha.

Há a seguir um incidente entre Karen e Joe. Karen põe Joe à prova, colocando em dúvida o fato de ele acreditar totalmente na inocência dela. Joe fica indeciso e acaba revelando, através de uma pergunta, que não confiava plenamente na noiva. Karen nota na atitude dele um problema sério para o relacionamento dos dois e encerra o relacionamento. Joe recusa a princípio, Karen insiste e ele aceita o seu pedido, dizendo que vai voltar. Karen sabe que o noivo não voltará, pois percebeu que, embora negue, ele ainda dá crédito à mentira.

O incidente conduz à crise entre as professoras, que tem seu momento mais forte com a confissão de Martha. Ela reconhece a destruição financeira que o fechamento da escola trará e culpa-se pela partida de Joe, além de compreender que as possibilidades de um futuro minimamente digno estão esgotadas para ela e Karen. Inicialmente Martha sustenta para Karen e para si mesma que seus sentimentos são apenas fraternos, porém ela confessa seu amor pela amiga ao final da conversa. Mais uma vez, a mentira que vem percorrendo todos os pontos de tensão dramática da peça está presente, agora para suscitar uma verdade que contradiz e relativiza o que até então era acreditado como mentira.

A crise conduz ao clímax, que é o momento de mais alta tensão dramática, no qual há o embate final entre protagonista e antagonista. Em *The Children's Hour*, o clímax ocorre com o suicídio de Martha: após confessar seu amor por Karen, ela atira em si mesma.

Após o clímax, há uma resolução, isto é, o momento no qual se apresenta um final para todo o conflito da peça. A mentira de Mary tomada como verdade pela Sra. Tilford relegou Karen a ficar sozinha, sem Martha e sem Joe. Mesmo as tentativas de redenção da Sra. Tilford para compensar financeira e moralmente todo o mal causado parecem surtir pouco efeito sobre Karen, que pede apenas para ficar sozinha.

3.2 *The Children's Hour*: uma peça bem feita?

Uma simples leitura da análise acima confrontada com o gráfico de ação bastará ao leitor para perceber que há consideráveis diferenças entre a estrutura temporal convencional da peça bem feita e *The Children's Hour*. O crítico Brooks Atkinson, do *New York Times*, notou e impressionou-se com a quantidade de tempo que Hellman dedicou à primeira parte da peça. Ele chama essa primeira parte de “exposição”, como veremos mais à frente.

Essa primeira parte contém o primeiro ponto de virada, e nas peças bem feitas ele ocorre ao final do primeiro ato (como mostrado no gráfico), ato que ocupa em média um terço do tempo total da peça, ou ainda menos, se for uma peça de cinco atos, por exemplo. Em *The Children's Hour*, o primeiro ponto de virada vai aparecer quase no meio da peça, ao fim da primeira cena do segundo ato.

Outro ponto discutível sob o ponto de vista do tempo é o desenvolvimento, que na peça ocorre na segunda cena do segundo ato, o que ocupa, em termos de tempo cênico, por volta de um sexto da peça. O desenvolvimento é a parte em que a sorte do protagonista é totalmente revertida, isto é, aquilo que começou como um problema no primeiro ato será drasticamente agravado no segundo. Ele não ocorre na peça na ordem clássica dos atos, justamente porque os telefonemas da Sra. Tilford são feitas no fim da primeira cena do segundo ato. O que temporalmente ocuparia mais da metade da peça entre o primeiro e o segundo ponto de virada desenvolve-se em muito menos tempo, apontando uma despreocupação por parte da autora em alinhar sua peça ao modelo tradicional.

Deslocando-se do tempo para a ação dos personagens, no primeiro ato Mary atua como antagonista. É ela quem instaura todo o conflito na escola e descobre as

desconfianças da Sra. Mortar em relação aos sentimentos de Martha por Karen. Na primeira cena do segundo ato, Mary conta o que sabe e o que inventou para a avó. Na segunda cena do segundo ato, há uma transferência de forças no papel de antagonista. Embora Mary continue desafiando as professoras, é a Sra. Tilford quem definitivamente age contra as duas. Mary faz sua parte em usar Rosalie como fantoche de seu plano, enquanto a Sra. Tilford mantém sua decisão sobre não se desculpar e não recuar. Além disso, a velha senhora ainda alerta Martha e Karen de que abrir um processo contra ela seria inútil, algo que se revela verdadeiro no início do terceiro ato. O papel de antagonista encerra-se no segundo ato dividido entre neta e avó: enquanto uma sustenta a mentira, a outra age para fazer o que acredita ser justo, completamente ludibriada pela neta.

O terceiro ato também apresenta algumas diferenças estruturais. A primeira delas é o desentendimento entre Karen e Joe que resulta na partida dele. Para justificar a atitude de Karen, seria necessário explicitar que o problema entre os dois já vinha, pelo menos, desde o segundo ato. A peça não oferece qualquer base para que se creia nisso. No entanto, Hellman não deixou de respeitar a questão do encadeamento lógico (incidente, crise, clímax, resolução) por meio de causa e efeito, mesmo ocorrendo dentro de uma única cena. Primeiro, há um incidente, quando Karen tenta beijá-lo e ele afasta-se, o que leva a uma pequena discussão entre os dois. Superada a discussão, surge a crise, que é o momento em que ela o conduz para que ele pergunte se havia afinal algum fundo de verdade em toda a história sobre as duas. Antes mesmo de formular a pergunta toda, ela interrompe-o e nega. Ele tenta se mostrar satisfeito com a negativa, o que vai culminar no clímax da cena, pois Karen alega que, mesmo acreditando nela, a dúvida assombraria os dois para o resto de suas vidas e não seria possível viverem em paz juntos. Ela pede, então, que ele vá embora. Após alguns argumentos de ambas as partes, há a resolução: Joe parte, afirmando que voltará em breve, porém Karen sabe que isso jamais acontecerá.

Em seguida, Martha confessa seu amor por Karen, que reluta em acreditar. Ela pede a Martha que vá descansar. Martha sobe para seu quarto e suicida-se. Nenhuma das antagonistas está presente nos momentos cruciais do terceiro ato: o desentendimento de Karen e Joe, a confissão de Martha a Karen e o suicídio. O que importou para a autora não foi a tradição clássica da peça bem feita entre antagonista e protagonista no último ato, aquela em que os dois enfrentam-se presencialmente, fazendo uso de todos os recursos dramáticos convenientes: diálogo e ação. O que se manifesta em todos esses momentos é a força da mentira de Mary. Note-se que Mary simplesmente desaparece no terceiro ato, ressurgindo apenas em uma fala da Sra. Tilford. O desaparecimento de Mary por si só é um ultraje às normas da peça bem feita, dado que a ação deve ser propelida através de diálogos, especialmente entre protagonista e antagonista. O que propõe a ação em todo o terceiro ato é a presença dos efeitos da mentira na vida dos personagens: Joe e Karen duelam sobre a dúvida que paira na mente dele; Martha confessa que foi a mentira que a fez entender o que realmente sentia por Karen; Martha suicida-se por causa dos desastres que a falsa afirmação provocou; o retorno da Sra. Tilford à escola falida para reparar seus erros deve-se a ter descoberto a invenção da neta.

Demonstradas as dificuldades em associar stricto sensu *The Children's Hour* à peça bem feita tradicional, surge uma questão: se *The Children's Hour* fosse uma peça bem feita no sentido estrito do termo, causaria uma diminuição em sua importância ou vigor dramático e cênico? A resposta é não. Porque ela está mais associada à teoria de Bernard Shaw sobre a *argumentação* (como apresentado na seção 2), ou seja, aquela que propõe uma discussão sobre a moral e os costumes em vigor aceitos pela lei e pela sociedade. Dessa forma, o uso da estrutura bem feita favorece a argumentação sem ter como objetivo a exposição de situações inventivas.

Essas questões serão discutidas com mais exatidão e extensão à medida que a análise for feita e algumas críticas forem expostas. A crítica se apropriou do termo bem feita para difundir a idéia de que a estrutura da peça é meramente convencional, o que, como já exposto, ela não é. Cabe demonstrar que aquilo os críticos chamam de bem feita tem grandes diferenças com o estilo tradicional desse tipo de peça, além de várias outras concepções que têm relação com o melodrama.

3.3 Análise da peça

Devido à extensão, preferiu-se dividir a análise de *The Children's Hour* em duas seções (3 e 4), dividindo-as também em tópicos específicos, estando os conceitos de peça bem feita e melodrama neles presentes. Nessa seção, encontram-se os tópicos relativos às concepções escolares, ao uso da mentira, às relações de trabalho, ao espaço escolhido para representação e à nova psicologia surgida no teatro daquela época. Na seção seguinte encontram-se tópicos sobre violência, justiça, macartismo, militância e sexualidade.

Optou-se por não se fazer a separação em análise da peça e análise da crítica por duas razões. A primeira é que a análise aqui exposta é em larga medida devedora ao que a fortuna crítica apresentou, ainda que em boa parte do texto discorde-se do que nela está escrito, reconhecendo, assim, que mesmo críticas negativas, quando examinadas minuciosamente, por vezes evidenciam os aspectos positivos de um trabalho artístico. A outra deveu-se às especificidades históricas que as críticas trazem em si e que, colocadas em conjunto sob o mesmo tópico, iluminam a compreensão da mudança (ou estagnação) social ao longo das décadas.

3.3.1 A Escola

Uma das características que menos tem sido levada em conta pela crítica em relação à *The Children's Hour* é o fato de que todo o primeiro ato da peça ocorre em uma escola em atividade. A sala de estar, o espaço típico do drama burguês, cede, ao menos no primeiro ato, lugar para o espaço público da escola.

À primeira vista, e isso talvez tenha desviado o olhar dos críticos, considerando que a peça é inspirada no caso escocês Drumsheugh, o espaço teria que ser, *naturalmente*, o de uma escola. Esse espaço, porém, que poderia ser natural, acaba se tornando *necessário* pelas razões que Hellman apresenta.

Em primeiro lugar, é preciso observar a que concepção escolar a peça alude. A escola de Karen e Martha é um internato (*boarding school*) para meninas. Esse tipo de escola já foi bastante comum nos Estados Unidos, especialmente nas primeiras décadas do século XX. Atualmente ainda é uma forma de organização escolar, embora não tão presente como no passado. Conforme informação obtida com o diretor da Southwestern Academy, um internato localizado em San Marino, Califórnia, e que atua desde 1924,

[...] havia, e ainda há, uma grande diferença entre os internatos preparatórios da Nova Inglaterra e aqueles no resto do país, incluindo a Califórnia. As escolas 'preparatórias' da Nova Inglaterra são com certeza bastante preparatórias, formais, para pais ricos em geral, visando primeiramente à Ivy League [como são conhecidas as oito melhores universidades norte-americanas, entre elas Harvard, Yale e Columbia] ou outras escolas da Nova Inglaterra, freqüentemente com estudantes 'herdeiros', cujos pais, avós, até bisavós e tataravós tenham estudado na escola. Aqui [na Califórnia], nós somos bastante ocidentais [...] mais para a classe média [...].³⁰

³⁰ “[...] there was, and still is, a major difference between the American boarding prep school of New England, and those across the rest of the country, including California. The New England 'prep' schools are indeed quite preppy, formal, for wealthy parents in general, feeding primarily to Ivy League or other New England schools, often with 'heritage' students whose parents, grandparents, even great-grand or great-great-grand parents had attended the school. Out here, we're quite western indeed [...] more for middle class [...]” VERONDA, Kenneth. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fulviotf@yahoo.com.br> em 25 abr. 2007.

A partir dessa informação, já é possível começar a vislumbrar as intenções de Hellman na escolha tanto do espaço do internato, onde parte importante da ação ocorre, e também a escolha específica da localização, a cidade fictícia de Lancet, no estado de Massachusetts, região da Nova Inglaterra.

A escolha do estado de Massachusetts é reveladora: ele é hoje conhecido como “O Espírito da América”³¹, como anunciam ostensivamente as placas de carro do estado. O dito espírito é uma referência ao século XVII, com a chegada dos puritanos e peregrinos da Inglaterra, cujos descendentes, vivendo naquele mesmo estado, não tiveram dúvidas em mandar para a fogueira e para o enforcamento as vinte vítimas da caça às bruxas promovida naquele mesmo final de século XVII, caso conhecido como Salem Witch Trials (Os Julgamentos das Bruxas de Salem). Os mesmos peregrinos e puritanos também foram em grande parte responsáveis pela aniquilação das tribos indígenas da região. O feriado de Thanksgiving (Ação de Graças) é o resultado mercadológico do período: eliminaram-se os índios, mas ficou o feriado para a comemoração da ação de graças que juntos fizeram em agradecimento à colheita. Lancet é uma cidade no interior do estado, assim como Salem.

Outro ponto vital na escolha do local é a relação desse tipo de internato com a classe social dos pais que lá confinam seus filhos e filhas para estudar. Conforme informado por Kenneth Veronda, os internatos de Massachusetts preparavam os estudantes para as melhores universidades do país, onde a elite podia estudar tranquilamente com seus iguais, diferentemente das escolas dos outros estados (fora da Ivy League) que preparavam (e até hoje preparam), quando muito, para o melhor do segundo escalão, como é o caso da Southwestern Academy, cujo currículo é voltado para os exames da Universidade da Califórnia.

³¹ Esse não é, no entanto, o apelido oficial do estado. O oficial é “O Estado da Enseada” (The Bay State) ou ainda a variante “O Estado da Velha Enseada” (The Old Bay State).

No caso da escola de Karen e Martha, não se trata de um internato tradicional, porque foi inaugurado há menos de uma década. Embora seja uma escola ainda sem tradição, ela atende ao mesmo tipo de público de elite. Basta lembrar que no começo da segunda cena do segundo ato, vários motoristas aparecem na escola para retirar as meninas que lá vivem. Outro elemento é que a Sra. Tilford decide ajudar Karen e Martha porque Karen é noiva de seu sobrinho Joe, a quem ela estima como filho. A falta de tradição da escola não impede que a formação oferecida seja menos elitista do que uma escola tradicional. Como afirma Ekaterini Georgoudaki (1991, p. 81),

Martha e Karen trabalharam muito por anos para economizar dinheiro e abrir sua própria escola para meninas. Porém, como a ação de *The Children's Hour* mostra, o currículo da escola (costura, elocução, música, clássicos etc.) e os métodos de ensino (majoritariamente memorização e recitação) só perpetuam o sistema educacional da sociedade que encoraja o respeito pela tradição e a obediência à autoridade, e cultiva os 'encantos sociais e domésticos' das meninas.³²

Em referência aos “encantos sociais e domésticos”, Kenneth Veronda reitera o que disse Georgoudaki sobre o currículo, pois ele

[...] teria sido bastante ultrapassado nos anos 1930, embora muitas “escolas de etiqueta social” preparavam as meninas mais para o casamento do que para a academia. E funcionava bem, eu sei, com muitas das principais famílias de Nova York e da Nova Inglaterra encontrando mulheres bem educadas com as quais formar a próxima geração.³³

A crítica de Veronda aos métodos de ensino, como a memorização e a recitação, é fundamentada, porém é preciso notar que nem todas as escolas aderiram à nova corrente da Educação Progressiva proposta por John Dewey, influente educador norte-

³² “Martha and Karen worked hard for years to save money and open their own school for girls. As the action of *The Children's Hour* shows, however, the school curriculum (sewing, elocution, music, classics, etc.) and the teaching methods (mainly memorization and recitation) only perpetuate a genteel educational system that encourages reverence for tradition and obedience to authority, and cultivates the girls' 'social and domestic graces'.”

³³ “[...] would have been fairly outdated by the 1930s, though yes, many such "finishing schools" prepared the girls for marriage more than for academics. And it worked well, I understand, with some of the leading families of New York and New England finding well-polished ladies with whom to breed the next generation.” VERONDA, Kenneth. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fulviotf@yahoo.com.br> em 25 abr. 2007.

americano para quem o processo de educação precisava ser uma experiência significativa: o conhecimento, fosse qual fosse, jamais deveria ser tratado como algo acabado, pronto ou limitado. Ao contrário, o conhecimento deveria se aliar ao saber e à habilidade dos alunos a fim de que pudessem integrá-lo às suas vidas não apenas como indivíduos, mas também como cidadãos³⁴.

Ainda sobre o currículo, a peça apresenta duas disciplinas que também faziam parte dele nos internatos para meninos: História e Latim. A aula de recitação, embora possa ser considerada ultrapassada, lidava com textos teatrais, como é o caso de *O Mercador de Veneza* (The Merchant of Venice), bem no início do primeiro ato. Mesmo se levarmos em conta o exibicionismo da Sra. Mortar, não se pode negar o aspecto positivo de sua aula, que não ensinava às meninas apenas como ler o texto, e sim como interpretá-lo. Ou seja, em uma escola que poderia ser considerada preparatória para a vida social e doméstica das meninas, ensinar um texto teatral do ponto de vista da interpretação não era algo de modo algum conservador.

Na peça, Joe (que vem identificado no texto pelo sobrenome, Cardin) dá uma boa definição do tipo de família que colocava suas filhas em internatos quando fala sobre sua tia Amelia Tilford no primeiro ato:

CARDIN. [...] Você pode olhar para a tia Amelia e dizer: origem antiga da Nova Inglaterra, sem casamentos fora de Boston, ainda pensam que honra é honra e o jantar é às oito. Sim, nós somos uma orgulhosa família antiga.³⁵

Os métodos punitivos ajudam a compor o ambiente proposto por Hellman. Há um claro desajuste entre a concepção de punição das duas professoras e a prática educacional

³⁴ DEWEY, John. My pedagogic creed. **The School Journal**, Volume LIV, Number 3 (January 16, 1897), pages 77-80. Também disponível em: <<http://www.infed.org/archives/e-texts/e-dew-pc.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2007.

³⁵ “[...] You can look at Aunt Amelia and tell: old New England stock, never married out of Boston, still thinks honor is honor and dinner’s at eight. Yes, ma’am, we’re a proud old breed.” (HELLMAN, 1971a, p. 20) NOTA: Todas as traduções apresentadas nesta dissertação dos trechos das peças de Hellman são traduções nossas.

de Lily Mortar. Quando Mary insiste em manter a mentira sobre ter colhido as flores no milharal dos Conway, Karen pune-a proibindo que ela fique com as outras meninas na hora do recreio, não deixando que ela saia da escola e não permitindo que ela assista às corridas de barco. Mary ameaça Karen dizendo que contará tudo a sua avó. A Sra. Mortar intromete-se na conversa e diz: “Nossa, eu bateria nas mãos dela”³⁶, ao que Karen simplesmente ignora seu comentário.

Outro momento revelador da diferença de concepção de punição ocorre quando Martha descobre que Peggy e Evelyn escutaram parte da discussão dela com a tia por trás da porta:

SRA. MORTAR (em tom sociável). Bisbilhotar é uma coisa que meninas finas não deveriam fazer.

MARTHA (virando o rosto para as meninas). Vão pra cima agora. Nós falaremos sobre isso mais tarde. (Fecha a porta devagar enquanto elas começam a subir as escadas)

SRA. MORTAR. Você quer dizer que não vai fazer nada a respeito disso? (Sem resposta. Ela ri sordidamente) Esse é o problema com essas noções moderninhas de educação e –

MARTHA (pensativamente). Sabe, é realmente ruim ter você perto das meninas.

SRA. MORTAR. O que exatamente isso quer dizer?

MARTHA. Quer dizer que eu não gosto que elas ouçam as coisas que você diz. Ah, eu vou 'fazer alguma coisa a respeito', mas a verdade é que essa é a casa delas e certas coisas não deveriam ser ditas aqui para elas não ouvirem. Quando a senhora quer, não há Cristo que a agüente.³⁷

A Sra. Mortar é quem emite conceitos passíveis de encorajar o respeito à tradição estabelecida. Primeiro, quando diz a Evelyn para que ela seja criativa com a costura que não deu certo, sugerindo que faça lenços: “Mulheres devem aprender esses truques”³⁸.

³⁶ “Why, I’d slap her hands!” HELLMAN, 1971a, p. 12.

³⁷ “MRS. MORTAR (a social tone). Eavesdropping is something nice young ladies just don’t do. MARTHA (turning to face the children). Go upstairs now. We’ll talk about this later. (Slowly shuts door as they begin to climb the stairs.) MRS. MORTAR. You mean to say you’re not going to do anything about that? (No answer. She laughs nastily) That’s the trouble with these new-fangled notions of discipline and – MARTHA (thoughtfully). You know, it’s really bad having you around children. MRS. MORTAR. What exactly does that mean?

MARTHA. It means that I don’t like them hearing the things you say. Oh, I’ll ‘do something about it,’ but the truth is that this is their home, and things shouldn’t be said in it that they can’t hear. When you’re at your best, you’re not for tender years.” HELLMAN, 1971a, p. 19.

³⁸ “Women must learn these tricks.” Ibidem, p. 6.

Depois, quando vê Mary chegando atrasada à aula de costura ela cobra uma pequena cortesia: “Gentileza vem de berço. E berço é algo excelente”³⁹. Ela insiste na questão dos encantos sociais ao repudiar a bisbilhotice das meninas, reprovando Martha por não tomar uma atitude punitiva imediata contra as duas – o que ela classifica como “noções moderninhas de educação”. Martha, no entanto, entende que a violência física deve ser algo distanciado da educação. Fica claro que a Sra. Mortar acredita na forma na qual foi educada: o rígido sistema educacional inglês do qual a punição física fez parte até meados da década de 1950.

Hellman expõe uma notável face do método das professoras jovens, principalmente através de Karen, que realiza um diálogo aproximativo com as meninas. Quando Lois erra a sílaba tônica de uma palavra em latim, Karen a corrige automaticamente e sem parar o que está fazendo. Em seguida, promete “consertar” a bobagem que Evelyn fez no cabelo de Rosalie, sem esbravejar contra a menina. Quando a Sra. Mortar reclama que Peggy não aprecia a leitura de Portia, Karen dá um tapinha carinhoso na cabeça da menina e diz: “Eu acho que também não aprecio”⁴⁰. Por último, quando Lois não consegue se lembrar de todas as preposições em latim, Karen completa a lista, acrescentando: “Præ, pro, sub, super. Não se preocupe, Lois. Você vai se sair bem”⁴¹.

A forma de agir com as alunas demonstra o quanto Karen e Martha, que tiveram a mesma formação e dividem a mesma concepção escolar, preocupam-se com uma educação deweyana real, que não seja forçada ou fútil. Embora, como já criticou Ekaterine, o método seja de memorização, Karen não critica a aluna por não ter decorado a lista até aquele momento. Ao dizer que também não se deleita com Portia, ela aproxima-se de Peggy, dessacralizando inclusive o gosto obrigatório por uma personagem literária de um autor canônico.

³⁹ “Courtesy is breeding. Breeding is an excellent thing.” Ibidem, p. 8.

⁴⁰ “I don’t think I do either.” Ibidem, p. 10.

⁴¹ “Præ, pro, sub, super. Don’t worry, Lois. You’ll come out all right.” Ibidem.

Esse método de aproximação indica que Karen e Martha vêm na escola uma oportunidade de formar mulheres diferentes daquelas descritas por Georgoudaki. Embora alguns de seus métodos possam realmente ser ultrapassados como sugeriu Veronda, é preciso também lembrar o que ele mesmo diz sobre o tipo de família que mandava suas filhas para internatos na região da Nova Inglaterra, ou seja, para que a escola pudesse se manter, seria preciso algum tipo de adequação comercial. É justamente esse impasse entre a concepção da ação escolar e a sua forma de ação que vai revelar o princípio da destruição das professoras: em uma escola cujas alunas são provenientes de classes mais abastadas – que esperam educação específica e formadora de esposas – uma educação avançada e que permita certo grau de liberdade e pensamento não terá possibilidade de perpetuar-se impunemente.

3.3.2 Mentira como método, precaução e escape

Brooks Atkinson, considerado um dos maiores críticos teatrais do século XX nos Estados Unidos, escreveu a propósito da estréia:

Porque Lillian Hellman escreveu uma peça maliciosamente trágica da vida em um internato para moças – aafiando na agudeza de seu estilo dramático e na precisão mortal da interpretação. Nos últimos dez ou quinze minutos do último ato, ela tenta desesperadamente descobrir uma conclusão dramática vigorosa. Tendo afastado 'The Children's Hour' do teatro para a esfera do humano, ela a empurra de volta entre as bonecas ibsenianas e enfeitada, recusando-se a parar de falar. Por favor, Miss Hellman, conclua a peça antes do tiro de pistola e da longa série de coincidências que começa a chacoalhar no seu cartucho. Quando duas pessoas são derrotadas pela maldade da opinião pública, deixe-as com a dignidade de seu ódio e desespero.⁴² (ATKINSON, 1934a, p. 23)

⁴² “For Lillian Hellman has written a venomously tragic play of life in a girls' boarding school – cutting in the sharpness of its dramatic style and in the deadly accuracy of the acting. In the last ten or fifteen minutes of the final act, she tries desperately to discover a mettlesome dramatic conclusion; having lured 'The Children's Hour' away from the theater into the sphere of human life, she pushes it back among the Ibsenic dolls and baubles by refusing to stop talking. Please, Miss Hellman, conclude the play before the pistol shot and before the long arm of coincidence starts wobbling in its socket. When two people are defeated by the malignance of an aroused public opinion, leave them the dignity of their hatred and despair.”

Embora não tenha usado o adjetivo melodramática, é a ele que Atkinson está se referindo quando diz que há um “longa série de coincidências”. O que não agradou ao crítico foi o fato de que, após terem perdido o processo que moviam contra a Sra. Tilford por difamação, há uma sucessão de acontecimentos – na ordem daquilo que os críticos e estudiosos gostam de chamar de “vida cotidiana” – que não seriam normais. O terceiro ato inicia-se com Karen e Martha sozinhas na casa, sem a menor perspectiva de um futuro minimamente digno. A sucessão de acontecimentos criticada por Atkinson é a seguinte: a tia de Karen chega de viagem e dá uma desculpa esfarrapada sobre não ter podido testemunhar; Joe chega à casa e, em uma discussão com Karen, ela pede que ele vá embora; Martha revela que realmente nutria amor pela amiga; Martha suicida-se; a Sra. Tilford visita Karen para dizer que descobriu toda a verdade.

Se o que está em jogo é apenas analisar a forma da peça segundo preceitos de construção dramática e melodrama, é possível conceder a Atkinson o crédito por sua crítica. O número de acontecimentos do terceiro ato aponta realmente para uma construção melodramática baseada no mecanismo artificial. Há, porém, de se levar em conta que o conteúdo trabalhado nos dois atos precedentes pede respostas. Poderia até se alegar se não seria o caso de distribuir os acontecimentos do último ato em outros dois, com uma possível distribuição sendo: no terceiro ato, chega a Sra. Mortar, Karen rompe com Joe e ele vai embora; no quarto ato, Martha revela seus sentimentos, suicida-se e em seguida chega a Sra. Tilford. Tal divisão não alteraria o conteúdo, dando conta apenas de distribuir mais parcimoniosamente a ação e causando mudança apenas no arcabouço formal.

A grande questão na crítica de Atkinson é a concentração sobre a vilania de Mary Tilford e seus maus frutos e não sobre as condições que permitem que Mary destrua a vida das professoras Karen e Martha. Seguindo o ponto de vista de Atkinson, deixar as personagens com a dignidade de seu ódio e desespero seria um final plausível para a peça. A

implicação disso seria não resolver dramaticamente as outras questões que a peça levanta, o que seria considerado um problema da sua carpintaria dramaturgica.

Mary Tilford é sem dúvida a personagem que engendra o maior número de mentiras. Seria possível classificar suas mentiras em dois tipos distintos: as que se referem a ela mesma e as que, total ou parcialmente, responsabilizam outros.

Em sua primeira aparição na peça, Mary conta uma mentira à Sra. Mortar sobre ter colhido flores especialmente para ela. Isso faria com que a professora desculpasse-a pelo atraso. Ao ser descoberta por Karen, Mary nega tudo dizendo que colheu as flores perto do milharal dos Conway. Karen, porém, sabe da invenção. Mesmo com todas as chances dadas pela professora, Mary insiste na história que inventou para encobrir o fato de que estava lendo um romance no período em que deveria estar na aula. Ao ouvir de Karen a punição, Mary simula um ataque do coração, nada mais do que outra mentira para escapar de sua responsabilidade. Após ser examinada pelo primo Joe, que atesta que o ataque não passou de uma simulação mal feita, Mary não desiste de alegar que seu coração dói e que o ataque foi real. São essas as mentiras que envolvem apenas Mary e seus atos, sem incluir outras pessoas.

Já na segunda categoria, quando Mary chuta a mesa e conseqüentemente quebra o vaso, Peggy adverte-a de que o objeto agora quebrado havia sido um presente de Joe para Karen e que “As pessoas ficam enfurecidas sobre presentes de amor”⁴³, ao que Mary responde: “Ela nunca saberá que fomos nós”⁴⁴. Peggy reage, alegando que Mary quebrou o vaso sozinha, o que é verdade. Mary replica: “E se eu disser que *nós* fizemos?”⁴⁵. Embora essa mentira não se concretize na peça, é importante perceber o planejamento de Mary ao incluir parcialmente Peggy e Evelyn na sua ação.

A maior mentira da peça é aquela sussurrada por Mary à avó, produzindo outras mentiras como desdobramento. Após alegar diversos maus-tratos na escola, Mary

⁴³ “People get awfully angry about a lover’s gift.” HELLMAN, 1971a, p. 22.

⁴⁴ “She’ll never know we did it.” Ibidem.

⁴⁵ “And what will you do if I say *we* did do it?” Ibidem, p. 23, grifo do autor.

golpeia as professoras contando à Sra. Tilford o que ela teria visto, o que faz com que a velha senhora acione seus contatos e haja uma retirada em massa de alunas.

Mary não conta simplesmente a mentira e aguarda pelos resultados. Ela sabe que precisa preparar o terreno e precaver-se de qualquer problema futuro, o que demonstra claramente que ela tem plena noção da gravidade do que inventou. Para tanto, ela ameaça Rosalie, dizendo ironicamente que talvez a tenha incluído em um segredo. Rosalie protesta inutilmente, porque em seguida é ameaçada de ver tornada pública a história do roubo do bracelete. Esse é o único momento na peça em que Mary fala a verdade, porém essa é usada para beneficiá-la em sua falsa acusação. Da mesma forma como pretendia fazer com Peggy e Evelyn, Mary agora inclui Rosalie forçosamente em sua ação.

Ao final do segundo ato, Mary continua a desfiar mentiras: afirma para Joe, na frente de Karen, de Martha e da avó, que gosta das professoras; que ouviu a Sra. Mortar acusar Martha de sentimentos anormais por Karen; que sempre ouve barulhos estranhos vindos do quarto delas; que viu, através da fechadura, as duas professoras beijando-se. No entanto, é sobre essa última que recai sua primeira falha: não há fechadura na porta do quarto de Karen. Mary, no entanto, não desiste facilmente e transfere a ação que diz ter visto para o quarto de Martha. Uma segunda falha ocorre: Martha dorme no mesmo quarto da tia, algo que Joe pode facilmente confirmar.

Percebendo que suas mentiras foram desmascaradas, Mary apela ao plano premeditado: incluir Rosalie em sua mentira. A princípio negando ter ouvido ou visto qualquer coisa, Rosalie é “lembrada” por Mary de que as coisas que “viu” aconteceram no mesmo dia em que houve o roubo do bracelete. Finalmente, temendo as consequências de ser descoberta, Rosalie corrobora a mentira, realizando assim uma ironia dramática: uma verdade (o conhecimento sobre o roubo do bracelete) que provoca uma mentira (concordar com Mary).

No período em que a peça estava em cartaz, o crítico Joseph Wood Krutch escreveu na revista *Nation* um artigo queixando-se de que, quando Mary encerra sua participação na peça no segundo ato, o terceiro ato é retomado sem a tensão necessária (KRUTCH, 1934, p. 656). Consta-se uma expectativa dramática curiosa, porque tem relação com o melodrama: a vilã deveria ficar até o final para o embate com as vítimas. O crítico não percebeu que Mary só deixa o palco fisicamente. O terceiro ato tem toda a tensão anunciada por Mary no primeiro e expandida no segundo através da falsa acusação.

Martha também se vale de uma mentira, embora não para atacar, como faz Mary, e sim para se defender. Sua mentira basicamente gira em torno de seus reais sentimentos por Karen. Ela nega as acusações da tia, nega quando é inquirida pela Sra. Tilford e também para Karen, quando as duas estão juntas na escola vazia. No momento da confissão de seu amor, ela relembra a mentira de Mary:

MARTHA (como se ela estivesse falando para si mesma). É engraçado. Está tudo confuso. Há algo em você e você não sabe o que é e você não faz nada a respeito. De repente, uma criança fica entediada e mente – e lá está você, vendo pela primeira vez. [...] ⁴⁶

Martha mente como quem quer negar algo cuja existência não é plenamente entendida. Ela mesma reconhece que só entendeu o seu sentimento quando teve que se confrontar com a mentira de Mary. De qualquer forma, isso não tira de Mary a responsabilidade pelo mal que causou. O que Mary inventa é uma sórdida mentira costurada através de retalhos de informação que ela ouve das outras meninas, além de usar sua maldosa criatividade. O fato de Mary ter acertado um dos alvos não diminui sua culpa e nem atribui a Martha qualquer culpa tampouco. Martha é a vítima de uma sociedade que a obrigou a mentir e continuaria a obrigá-la caso ela não se suicidasse.

⁴⁶ “MARTHA (as though she were talking to herself). It’s funny; it’s all mixed up. There’s something in you, and you don’t know it and you don’t do anything about it. Suddenly a child gets bored and lies – and there you are, seeing it for the first time [...]” HELLMAN, 1971a, p. 66.

Por fim, temos a mentira de Joe, que ele manteve por meses. De fato, Joe se manteve omissivo até que Karen o pressionasse:

KAREN. É verdade. (repentinamente) Eu quero que você diga agora.

CARDIN. Eu não sei do que você está falando.

KAREN. Sim, você sabe. Nós dois sabemos há um bom tempo. Eu soube com certeza no dia que nós perdemos o caso. Eu estava olhando seu rosto no tribunal. Você estava envergonhado – e triste por estar envergonhado. Diga agora, Joe. Pergunte agora.

CARDIN. Eu não tenho nada para perguntar. Nada – (rapidamente) Tudo bem. É – alguma vez –

KAREN (põe sua mão sobre a boca dele). Não. Martha e eu nunca nos tocamos. (traz a cabeça dele para o ombro dela) Tudo bem, querido. Eu fico feliz por você perguntar. Eu não estou brava com você, de verdade.⁴⁷

Joe tentou resistir à pergunta, porém formulou-a, ainda que não completamente, pois Karen o impede de continuar, tamanha é sua certeza sobre os pensamentos que rondaram a cabeça do noivo. A explicação dela é sobre as duas nunca terem se tocado. As afirmações de Mary e Rosalie influenciaram o jovem médico a ponto de ele não mais conseguir segurar a dúvida escondida e, sem querer, Joe abre caminho para que Karen termine o relacionamento até então sólido e promissor.

3.3.3 Jogos de poder

É necessário fazer o retrospecto das condições que permitiram à tragédia instalar-se no internato para moças. Mary é a neta da Sra. Tilford, uma das pessoas mais ricas da região. Desde o começo da peça sabemos, através da fala de Joe, que ela é mimada pela

⁴⁷ “KAREN. It’s true. (Suddenly). I want you to say it now.

CARDIN. I don’t know what you’re talking about.

KAREN. Yes, you do. We’ve both known for a long time. I knew surely the day we lost the case. I was watching your face in court. It was ashamed – and sad at being ashamed. Say it now, Joe. Ask it now.

CARDIN. I have nothing to ask. Nothing – (Quickly) All right. Is it – was it ever –

KAREN (puts her hand over his mouth). No. Martha and I have never touched each other. (Pulls his head down on her shoulder) That’s all right, darling. I’m glad you asked. I’m not mad a bit, really.” HELLMAN, 1971a, p. 61.

avó, Amelia Tilford, patronesse do internato e viúva respeitada na região. Economicamente, seria difícil para Karen e Martha enfrentarem a Sra. Tilford em um processo judicial. Suas chances de obter êxito concentravam-se principalmente na tia de Martha, Lily Mortar, que começou os boatos sobre os sentimentos de Martha por Karen, e não aparece para depor, arruinando a sobrinha e Karen.

Há claramente duas forças que agem na peça o tempo todo: o poder econômico das Tilford e o preconceito em relação a questões homoafetivas, na peça chamadas de anormais⁴⁸. São essas as verdadeiras condições que levam as professoras ao desastre, uma vez que o embate deixa de ser pessoal, professoras *versus* Tilfords, e ganha dimensão na sociedade, representada, por exemplo, pelas alunas que deixam a escola, por Joe, pelo entregador de compras. Podemos identificar razões bastante concretas para não aceitar prontamente o rótulo de melodramática da maneira como Atkinson quer lhe atribuir: a peça dialoga com a esfera do social e não apenas com a do humano. É hábil a lógica discursiva de Atkinson em separar a esfera social da humana: ele privilegia a “esfera humana”. O final da peça deixa muito claro que não foi apenas um embate de intersubjetividades (próprio do drama burguês) que destruiu as professoras. Daí sua implicância com o que ele chama de empurrar a peça de volta entre as bonecas ibsenianas, em uma clara referência à construção dramática de *Casa de Bonecas* (talvez o crítico não enxergasse a dimensão maior desse drama também). O empurrar do qual o crítico reclama parece indicar sua crença de que Hellman estava retrocedendo a expedientes formais já superados historicamente.

De todos os elementos do último ato, o retorno de Amelia Tilford para se redimir é com certeza o que deve causar mais surpresa no espectador ou leitor. Após a firmeza e convicção com que trata as professoras no segundo ato, realmente não se espera que ela retorne mais, pois no momento de seu retorno o processo judicial já está encerrado e ela,

⁴⁸ Fica estabelecido que toda vez que a palavra “anormal” surgir é uma referência ao uso que dela é feito na peça.

vitoriosa. Se na forma pode-se entender o desgosto do crítico com o retorno da personagem nos minutos finais da peça, é novamente para o conteúdo que se deve atentar a fim de entender a razão dessa escolha. A Sra. Tilford não retorna apenas para dizer que está arrependida e oferecer restituição a tudo que as professoras perderam. Há uma fala breve que indica que, apesar do que Mary fez, ela continuará detentora de meios para continuar impondo ao mundo seus desejos:

KAREN: Eu estou cansada, Sra. Tilford. A senhora vai ter um caminho difícil pela frente, não vai?
 SRA. TILFORD: Sim.
 KAREN: Mary?
 SRA. TILFORD: Eu não sei.
 KAREN: A senhora pode mandá-la pra longe.
 SRA. TILFORD: Não. Eu não poderia nunca fazer isso. Seja lá o que ela fizer, deve ser pra mim e ninguém mais. Ela é – ela é –
 KAREN: Sim. Ela é um dos seus, com quem deve viver até o fim da vida.
 [...] ⁴⁹

O reconhecimento de Amelia Tilford de que não pode fazer nada com Mary é importantíssimo nesse último ato, pois deixa claro que, mesmo tendo descoberto toda a verdade e propondo-se a corrigir seus erros, a causa motriz de toda a sucessão de desgraças vai continuar impune. Mary é da família e não deve perder seu lugar, pois a família é o sustentáculo da vida burguesa e da forma como a burguesia mantém-se. A Sra. Tilford diz no segundo ato que está fazendo com as professoras o que deve ser feito. No terceiro ato, usa a mesma expressão. Fica evidente, com o seu retorno, que sua posição social garante sempre fazer o que lhe convém. Não fosse ela uma das pessoas mais ricas da região, nem a patronesse da escola, seu campo de ação e sua convicção sobre “o que deve ser feito” seriam bem mais restritos. Sua volta à escola para falar com Karen ainda manifesta muito do poder que a

⁴⁹ “KAREN. I’m tired, Mrs. Tilford. You will have a hard time ahead, won’t you?
 MRS. TILFORD. Yes.
 KAREN. Mary?
 MRS. TILFORD. I don’t know.
 KAREN. You can send her away.
 MRS. TILFORD. No. I could never do that. Whatever she does, it must be to me and no one else. She’s – she’s –
 KAREN. Yes. Your very own, to live with the rest of your life [...]” HELLMAN, 1971a, p. 70.

personagem tem, afinal ela afirma que está com tudo preparado e acertado *previamente* com o juiz para a explicação à sociedade. Não é apenas Mary quem ficará impune; aquela sociedade burguesa repleta de Marys e Sras. Tilford também.

3.3.4 A Sala de Estar do Drama Burguês ou A Família

Um aspecto que retira *The Children's Hour* da lista dos dramas burgueses convencionais é a ausência de uma família patriarcal prototípica. As duas famílias constituídas na peça apresentam mulheres como figuras centrais. A família Tilford é constituída pela Sra. Amelia, Mary e Joe. A outra família inclui Martha e a Sra. Mortar.

A relação entre os Tilford envolve amor, afeto, consideração, respeito e, principalmente, poder. A Sra. Tilford ama Mary com devoção e tem por Joe um amor quase de mãe, que é retribuído. Mary, no entanto, só demonstra carinho a qualquer um deles quando é necessário tirar proveito de alguma situação.

No núcleo familiar de Martha, é evidente que nunca houve amor. A Sra. Mortar criou-a provavelmente por uma obrigação moral. Martha respeita-a, mas não demonstra qualquer sentimento de amor familiar pela tia.

As duas famílias serão abaladas ao longo da peça. Na família Tilford, a queda ocorrerá porque a mentira afastará todos os membros um dos outros. Joe passa a ter repulsa pela prima Mary e pela tia Amelia pelo que elas fizeram com Karen e Martha e é provável que ele nunca mais voltasse a vê-las, embora não seja possível afirmar tal fato pelo final em aberto que a peça sugere. A própria Sra. Tilford ficará com Mary, como visto em trecho anterior, para impedir que ela faça outras maldades. Contudo, é explícita sua decepção em

relação à neta e consigo mesma pelas manobras injustas que sua posição social permitiu executar.

No núcleo familiar Martha e Sra. Mortar, o esfacelamento ocorre logo no início, quando Martha decide mandar a tia para a Inglaterra, após um apelo de Karen. Martha e Karen já vinham planejando compensar a Sra. Mortar pela sua demissão – que ambas sabiam que ela não aceitaria. A forma encontrada seria mandá-la de volta a Londres, onde poderia tentar retomar a carreira de atriz, da qual ela jamais se esquecera. A Sra. Mortar não cede facilmente. Por causa da conversa com Martha sobre enviá-la de volta a Londres, ela briga pela primeira vez com a sobrinha e é ouvida pelas meninas. O ressentimento de Martha pela tia só cresce no segundo ato, pois é nele que ela confirma que a mentira inventada por Mary teve origem nas palavras da tia. No terceiro ato, quando a tia retorna da turnê, Martha finalmente exige sua partida no dia seguinte. A tia simula não entender o porquê da raiva de Martha, ao que a sobrinha explicita seu sentimento não apenas pelo que a tia causou ao não voltar para testemunhar, como também com todo o passado delas juntas: “Porque eu te odeio. Eu sempre te odiei”⁵⁰.

Karen e Joe formam um quase-núcleo familiar, que é desfeito ao final da peça pela partida do noivo. Robert Benchley, ator e humorista, além de crítico da *New Yorker*, revista com influência na área de teatro, escreve que a peça tem “[...] muitos finais, qualquer um deles teria sido suficiente”⁵¹ (BENCHLEY, 1934, p. 34). Por finais, entendam-se a partida de Joe (que ele considera desnecessária), a confissão e o suicídio. Desperta atenção Benchley afirmar que qualquer um dos finais seria possível, pois cada um deles só dá conta de um aspecto específico da peça.

Começamos pela partida de Joe. O ponto dramático que detona a partida de Joe é uma discussão com Karen, na qual ele insinua que ela se deixou envolver por Martha:

⁵⁰ “Because I hate you. I’ve always hated you.” HELLMAN, 1971a, p. 58.

⁵¹ “[...] too many endings, any of which would have sufficed.”

CARDIN: E nós temos que parar de falar desse jeito. (pega-a pelos ombros) Nós temos uma chance. Mas é só uma chance e se nós a perdermos, nós estamos arruinados. Isso significa que nós temos que deixar essa história toda para trás. Agora, Karen, o que você fez está feito e é isso.

KAREN: O que eu fiz?

CARDIN: (impacientemente). O que fizeram com você.⁵²

A discussão entre os dois cresce e ele esboça a pergunta sobre as duas. Karen nega e ele aceita prontamente, porém ela decide que Joe deve ir embora, pois ela não poderia viver com alguém que tivesse duvidado dela. Para ela, tal dúvida continuaria a pairar no ar, mesmo que ela negasse e ele fingisse ou fizesse um grande esforço para acreditar. A partida de Joe é necessária no fim da peça, pois a presença dele implicaria dois problemas. O primeiro, que a peça apontaria para um final não tão trágico para Karen, afinal ela teria uma instituição familiar na qual se apoiar, um marido médico com uma possível boa carreira em Viena e filhos que certamente viriam. O segundo e não menos grave é que a peça não apresentaria uma conclusão que é importante no seu final: o reconhecimento por parte de Karen de que Joe, apesar de seu enorme esforço, nada mais é do que a extensão daquela sociedade que a derrotou. Ao finalmente fazer a pergunta que ele diz não ser necessária sobre o possível envolvimento entre as duas, Joe dá a Karen a chance de perceber que as atitudes dele estão muito mais ligadas a um comportamento politicamente correto⁵³ sobre o que ele acha correto fazer para manter a harmonia entre os dois.

É essencial que o único núcleo familiar patriarcal – porque Karen dependeria de Joe certamente – não se concretize e também que as duas professoras não possam ficar juntas, pois embora não tenham laços sanguíneos, elas poderiam formar um núcleo familiar pela fraternidade de seus sentimentos caso ficassem relegadas. Tanto a partida de Joe quanto o

⁵² “CARDIN. And we’ve got to stop talking like that. (Takes her by the shoulder) We’ve got a chance. But it’s just one chance, and if we miss it we’re done for. It means that we’ve got to start putting the whole business behind us now. Now, Karen. What you’ve done, you’ve done – and that’s that.
KAREN. What I’ve done?”

CARDIN (impatiently). What’s been done to you.” HELLMAN, 1971a, p. 60.

⁵³ O termo “politicamente correto” aqui se apresenta no sentido que hoje entendemos, conceito desenvolvido pela esquerda liberal nos EUA principalmente a partir dos anos 1980. Esse movimento de PC (Political Correctness), como é chamado, é secular naquele país.

suicídio de Martha servem para mostrar a impossibilidade de novos núcleos familiares diante de uma sociedade que não aceita absolutamente nada que não esteja de acordo com o que ela dita. O único núcleo que sobrevive na peça, ainda que esfacelado, é o núcleo Tilford. A fala da Sra. Tilford deixa claro que, até a morte dela, o núcleo jamais será desfeito.

3.3.5 Surge uma Nova Psicologia

No ano da estréia de *The Children's Hour*, a revista *Time*, embora em termos de análise da peça restringisse-se basicamente a fazer uma sinopse e comentários sobre a interpretação das atrizes, trouxe um comentário que é interessante citar: “Como o astuto produtor Shumlin (*Grand Hotel*) sabe, peças sobre homossexuais ou crianças dificilmente fracassam” (THE THEATER..., 1934, p. 24)⁵⁴. E a peça não tinha um ou outro elemento, combinou os dois. Shumlin pode ter provado que estava certo, pois esse foi o maior sucesso de temporada na carreira de Hellman.

Anos depois, já ao final da década de 1930, John Gassner, outro crítico de peso e escritor de livros teóricos sobre teatro norte-americano e mundial, reconhece na peça as características psicológicas que lhe são normalmente atribuídas, engendrando também, ainda que timidamente, a noção de classe:

The Children's Hour pode ser classificada com os dramas psicológicos dos anos vinte. A peça explorou anormalidade em uma criança mal-ajustada e em uma professora com inclinação homossexual, embora não se restringisse aos detalhes puramente clínicos. Miss Hellman sugeriu uma poderosa antagonista na abastada comunidade que aceitou o testemunho da criança e perseguiu suas vítimas.⁵⁵ (GASSNER, 1939, p. XIX)

⁵⁴ “As shrewd Producer Shumlin (*Grand Hotel*) knows, plays about homosexuals or children seldom fail.”

⁵⁵ “*The Children's Hour* might be classed with the psychological dramas of the twenties. It explored abnormality in a maladjusted child and homosexually inclined teacher. Yet the play did not confine itself to purely clinical details; Miss Hellman suggested a powerful antagonist in the well-to-do community that accepted a child's testimony and persecuted her victims.”

Sobre a questão da homossexualidade e outras temáticas que começavam a fazer parte do repertório teatral, Elmer Rice (1962, p. 155-156) escreveu em seu *Teatro Vivo*:

O impacto da nova psicologia dissipou as reticências que até então cercavam o tratamento dos temas sexuais nas artes e destruiu as convenções estabelecidas principalmente no teatro. Surgiu toda uma nova maneira de abordar os problemas sexuais: audaciosa, franca, sem romantismo. Nas palavras de William Marion Reedy, soara a hora do sexo na América. Velhos padrões de moralidade foram reexaminados e postos em dúvida. A conduta sexual contrária às convenções foi aceita sem comentários e às vezes mesmo justificada. A castidade pré-nupcial e a fidelidade pós-nupcial deixaram de ser atributos das heroínas do palco. Assuntos para os quais mesmo as indiretas havia [sic] sido tabus estritamente observados, passavam a ser cada vez mais livremente discutidos e analisados: ilegitimidade, estupro, incesto, miscigenação, homossexualidade. Muitas das peças resultantes não passavam de peças pornográficas escritas para ganhar dinheiro à custa do sensacionalismo; mas também houve muitas que tratavam com honestidade, e revelando verdades necessárias, material novo para o teatro. *Strange Interlude* [Estranho Interlúdio], de O'Neill, *The Verge* [O limite], de Glaspell, *The Hand of the Potter* [A Mão do Ceramista], de Dreiser, *The Children's Hour*, de Lillian Hellman, são alguns exemplos.

A nova psicologia à qual Rice refere-se é o resultado proveniente das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, que provocaram um efeito revolucionário nas crenças, na moral e na produção artística da sociedade moderna. Dois exemplos da influência da psicanálise nas artes são o movimento Dadaísta, que procurou romper com qualquer forma de equilíbrio, privilegiando o absurdo e o ilógico, e o Surrealismo, cuja ênfase era o papel transformador do inconsciente na atividade criativa.

Autores como Franz Kafka, James Joyce e Marcel Proust também se valeram dos conceitos de subconsciente, memória, fluxo de consciência e livre associação, que são o alicerce da teoria psicanalítica iniciada por Freud. Toda essa produção artística (plástica, literária etc.) abriu espaço para que temas anteriormente considerados tabus pudessem ser levados aos palcos.

Tais tabus não deixaram de existir só porque foram incorporados ao material teatral e artístico em geral. Prova disso é que não apenas de elogios e casas lotadas foi a trajetória de *The Children's Hour*. Embora a temporada de quase dois anos da peça tenha sido

bem sucedida em Nova York, o mesmo não aconteceu em outros lugares. Ao tentar encená-la em Londres, Boston e Chicago, Herman Shumlin enfrentou a censura naquelas cidades. Na Inglaterra, a censura ao teatro vinha sendo historicamente exercida desde 1727. O censor oficial era o ocupante do posto de Lord Chamberlain⁵⁶, um dos oficiais-chefes da *Royal Household* (Casa Real) do Reino Unido. Apenas em 1968, através do *Theatres Act* (Ato dos Teatros), a censura foi abolida. Nos Estados Unidos, a censura também não era novidade no teatro, e passou a ser reforçada ainda mais quando foi instaurada também na indústria cinematográfica, através do Código Hays.

A principal diferença entre a censura no teatro e no cinema era que para o cinema, uma vez censurado o filme, ele não seria exibido em nenhuma parte do território norte-americano até que as cenas consideradas impróprias fossem retiradas ou passassem por um processo de adequação às normas do código. Para o teatro, havia censores locais que podiam proibir ou solicitar modificações nas peças. Em Nova York a temporada aconteceu sem qualquer restrição. Contudo, a liberdade de expressão teatral já fora abalada anos antes, quando houve a proibição das seguintes peças: *The Captive* (A Prisioneira – ca. 1927), adaptada por Arther Hornblow Jr. do original francês *La Prisonnière*, de Edouard Bourdet; *The Virgin Man* (O Homem Virgem – ca. 1927), de William Francis Dugan; e *Sex* (Sexo – ca. 1927), de Jane Mast. As duas primeiras, em cartaz por cinco meses e a última por onze, todas encenadas em 1927, tiveram suas produções encerradas a pedido de um político local que as julgou imorais. Os acusados de *Sex* foram julgados e condenados sem apelação. O mesmo aconteceu com todos os acusados de *The Virgin Man*, apenas um sendo inocentado. Percebendo a força da censura, os produtores de *The Captive*, após a emissão dos mandados

⁵⁶ Independentemente de quem ocupe o cargo, seu nome passa a ser o nome do cargo, Lord Chamberlain, responsável por organizar todos os eventos referentes a protocolo, visitas de Estado, casamentos e funerais reais. O cargo ainda existe e seu mais recente grandioso evento foi o casamento do príncipe Charles com Camila Parker-Bowles, em 2005. No filme *The Queen* (A Rainha – 2006), de Stephen Frears, estrelado por Helen Mirren no papel de Elizabeth II, a figura do Lorde Chamberlain aparece para cuidar do funeral de Lady Di.

de prisão, retiraram voluntariamente a peça de cartaz para evitar os problemas legais.

Das três peças, *The Captive* é o caso mais interessante porque põe nos palcos a temática do lesbianismo, que Hellman repetiria anos mais tarde. Essa peça já havia sido banida também em Londres, por Earl Cromer, o Lord Chamberlain da época. Conforme noticiado no *New York Times*:

A proibição dessa peça [The Children's Hour] era uma conclusão prévia, a ação do censor sendo puramente baseada em considerações técnicas de que peças com essa temática são automaticamente proibidas independentemente de mérito, como no caso de *A Prisioneira* e outras⁵⁷ (AMERICAN..., 1935, p. 24).

Em Boston, onde a peça deveria estreiar em janeiro de 1935 e já contava com uma lista de cinco mil pessoas inscritas para vê-la, a situação não foi diferente. O prefeito Frederick W. Mansfield declarou-se totalmente contra a encenação da peça após lê-la e receber um relatório do censor da cidade, Herbert L. McNary, que a havia assistido em Nova York. De acordo com o censor, “O tema central é homossexualidade e nada poderia ser feito com a peça para livrá-la disso”⁵⁸ (ASSOCIATED..., 1935, p. 42).

A observação do censor deixa escapar duas concepções errôneas: a centralidade do tema, que não é a homossexualidade, embora fosse entendido pela censura como tal; o censor de certa forma lamenta não poder curar a peça do grande mal que ela contém em sua temática. Esse desejo de heteronormatização foi plenamente alcançado na versão fílmica de 1936, como será explicado na seção 6.1.

Nem a oferta de Herman Shumlin de levar a peça para uma apresentação especial para os censores teve êxito. O prefeito de Boston recusou a oferta e manteve sua decisão. *The Children's Hour* só voltaria a ser encenada em Boston três décadas depois. Outras peças também tiveram problemas ou foram proibidas de serem encenadas: *Waiting for*

⁵⁷ “The banning of this play [The Children's Hour] was a foregone conclusion, the censor's action being based purely on technical considerations as plays on this theme are automatically forbidden irrespective of merit, as in the case of *The Captive* and others.”

⁵⁸ “The theme centers about homosexuality and nothing could be done with the play to relieve it of this.”

Lefty (Esperando Lefty – 1935), de Clifford Odets, autor de, entre outros, a peça *Golden Boy* (O Menino de Ouro – 1937) e o roteiro de *Sweet Smell of Success* (A Embriaguez do Sucesso – 1957), por exemplo, teve quatro pessoas do elenco presas na noite de estréia da peça, acusadas de profanação. Somente quando o texto foi modificado as apresentações continuaram.

Semanas antes da produção da peça tentar agendar apresentações em Chicago, *Tobacco Road*, que já vinha sendo encenada há algumas semanas, teve sua temporada encerrada por ordem do prefeito Edward G. Kelly, que considerou a peça “[...] uma massa de fedor”⁵⁹ (ASSOCIATED, 1936, p. 17). *The Children’s Hour* não teve a mesma sorte e foi barrada sem poder fazer sequer uma apresentação.

Essa série de proibições traz à tona uma discussão que tem sido posta desde a sua estréia: afinal, qual é o tema central de *The Children’s Hour*? Voltaremos a essa questão mais tarde, quando se der a discussão sobre a questão específica da sexualidade na peça (seção 4.5).

Apesar das proibições em Londres, Boston e Chicago, a peça seguiu sua carreira nos palcos da Broadway. Convidada pelo produtor Sam Goldwyn para adaptar sua peça para o cinema, Hellman teve que heteronormatizar o roteiro, ou seja, transformar a homoafetividade de Martha por Karen em um sentimento “natural” (de amor) de Martha por Joe. O filme, dirigido por William Wyler, certamente não agradou nem a ele e nem à autora, pois ambos sob contrato foram obrigados a ceder às pressões do estúdio, que por sua vez seguia as regras do Código Hays. Quase três décadas depois, em 1961, Wyler consegue os direitos para refilmar a peça, dessa vez mantendo todo o seu conteúdo, com adaptações de linguagem e sutis modificações apenas. As duas adaptações serão tratadas de forma mais cuidadosa na seção 6.

⁵⁹ “[...] a mass of filth.”

Com exageros ou conservadorismos, a percepção desses elementos faz sentido.

W. David Sievers (1955, p. 216-217) já os havia constatado nos anos 1950, do ponto de vista da presença e da importância da psicanálise no teatro norte-americano:

Como é aparente desde *Incubator* [A Incubadora] e *Little Ol' Boy* [O Velho Garoto], a questão da homossexualidade foi tratada com considerável maior franqueza durante os anos trinta do que anteriormente. Nós vimos o lesbianismo tratado várias vezes durante os anos vinte. Estava para ser mais completamente [tratado] em *The Children's Hour* (1933) [sic] [...] Homossexualidade masculina era menos freqüentemente retratada, até que George O'Neil, em seu épico de uma família americana, *American Dream* [Sonho Americano] (1933) traçasse uma dinastia de puritanos fanáticos através de pioneiros renegados até a cínica e desiludida geração repleta de comunistas de salão, ninfomaníacos e um homossexual que exclama histericamente para outro homem logo antes de atirar em si mesmo: "Você é tudo que eu tenho. Isso faz de mim um homossexual admirador de heróis, eu acho. Sim, eu sou uma bicha, então. Um viado". Nos austeros anos trinta, O'Neil só conseguia ver neurose e desintegração como legado do sonho americano.⁶⁰

George O'Neil, escrevendo na mesma época que Hellman sobre a questão da homossexualidade masculina, não concebeu incluir a homoafetividade (ou amor homossexual, como era chamado) como elemento de discussão na peça. Ao passo que Hellman coloca Martha para confessar seu amor, ainda que ele leve-a ao suicídio, como o próprio autor diz, em O'Neil só há neurose e desintegração. Sievers explica essa emancipação de Hellman da seguinte forma:

Seu tempo foram os turbulentos anos trinta e os devastadores quarenta. E ela absorveu não apenas um discernimento psicoanalítico sobre causas inconscientes, mas também uma predileção por temas amargos como ganância, maldade, fascismo, chantagem e fraude diplomática.⁶¹ (SIEVERS, 1955, p. 279)

⁶⁰ "As is apparent from *Incubator* and *Little Ol' Boy*, the subject of homosexuality was treated with considerably more frankness during the thirties than previously. We have seen Lesbianism treated several times during the twenties. It was to be developed most fully in Hellman's *The Children's Hour* (1933) [...] Male homosexuality was less frequently depicted, until George O'Neil in his epic of an American family, *American Dream* (1933) traced a dynasty from fanatic Puritans through renegade pioneers down to the present cynical and disillusioned generation complete with parlor pinks, nymphomaniacs, and a homosexual who exclaims hysterically to another man just before shooting himself: 'You're all I've got to hang on to. That makes me a homosexual hero-worshipper, I guess. Yes, I'm a fairy, then. A pansy.' In the bleak thirties O'Neil could see only neurosis and disintegration as the legacy of the American dream."

⁶¹ "Her time was of the turbulent thirties and the wartorn forties, and she absorbed not only a psychoanalytic insight into unconscious motives but a predilection for the bitter themes of rapacity, human evil, Fascism, blackmail and diplomatic duplicity."

Essa absorção de que fala Sievers foi valiosa para a carreira de Hellman, pois ela usaria tais elementos, tanto os psicoanalíticos quanto os temas amargos, ao longo de sua carreira, seja nas peças, nos roteiros cinematográficos e até mesmo nas autobiografias.

O mesmo autor cobra de Hellman, ainda que levemente, uma maior explicação em termos psico-analíticos quando escreve que

Embora não exista referência à psicodinâmica que é responsável pela homossexualidade latente de Martha, *The Children's Hour* é sem dúvida um passo ousado à frente no poder humanizador do teatro em criar entendimento e empatia pelo desvio inconsciente enquanto falha trágica em vez de uma asquerosa anomalia. Só uma dramaturga tão controladora e impaciente com a sentimentalidade poderia ter lidado com tal tema com êxito.⁶² (SIEVERS, 1955, p. 280-281)

A psicodinâmica é uma área da psicologia que estuda a relação entre várias partes da mente, personalidade e psiquê, e a forma como elas relacionam-se com as forças mentais, emocionais ou motivacionais especialmente no nível subconsciente. Essa leve cobrança por referências parte de um entendimento do personagem como ser humano e não como uma representação formal e artística. Todas as referências necessárias para o entendimento de Martha enquanto *personagem* estão devidamente expostas na peça.

⁶² “Although there is no reference to the psychodynamics which are responsible for Martha's latent inversion, *The Children's Hour* is nevertheless a daring step forward in the theatre's humanizing power to create understanding and empathy for unconscious deviation as a tragic flaw rather than a loathsome anomaly. Only a playwright as skillfully restrained and impatient with sentimentality as Miss Hellman could have handled such a theme successfully.”



Encenação de *The Children's Hour*, 1934. Mary desafia os adultos com suas mentiras.

4 THE CHILDREN'S HOUR – Outros tópicos

Dando continuidade às discussões da seção anterior, como já mencionado, apresentam-se os tópicos relativos à violência, justiça, macartismo, militância e sexualidade.

4.1 Formas da Violência

The Children's Hour só voltaria a ser encenada na década de 1950, ganhando novas interpretações de alguns dos mesmos críticos dos anos 1930. Em duas ocasiões específicas dos anos 1940, Hellman atacou seus críticos, em uma delas respondendo diretamente a Brooks Atkinson, que anos mais tarde, quando a peça fosse remontada, continuaria seu debate com a autora.

Quando lançou seis de suas peças reunidas no volume *Six Plays* (Seis Peças – 1960), Hellman (1960, p. xii) escreveu uma introdução na qual explicita seu método e sua visão sobre o teatro:

Obviamente, eu não tenho argumento para aqueles a quem minhas peças não convencem. Algo não convence você. Muito bem e isso é tudo. Mas se elas convencem, ou parcialmente convencem você, então a antipatia por elas serem bem feitas faz pouco sentido. O teatro tem limitações: é uma forma fechada, inflexível, fixa e escassa na qual escrever. E por essas razões, comparada ao romance, é uma forma de segunda classe [...] O que o autor tem a dizer é livre de obstáculos; seus meios de dizê-lo não são. Ele pode fazer sem cenário [...] e ele ainda pode fingir que o palco vazio é um jardim ou uma arena [...] Ele tem três paredes de um teatro e ele começa sua simulação com a sempre cômica noção de que a platéia é a quarta parede.⁶³

⁶³ “Obviously, I can have no argument with those whom my plays do not convince. Something does not convince you. Very well and that is all. But if they convince you, or partly convince you, then the dislike of their being well-made makes little sense. The theatre has limitations: it is a tight, unbending, unfluid, meager form in which to write. And for these reasons, compared to the novel, it is a second-rate form [...] What the author has to say is unhampered; his means of saying it are not. He may do without scenery [...] and he still

Para Hellman, o teatro tem limitações com as quais o dramaturgo tem que constantemente lidar. É certo que ela tem em mente o teatro realista quando se refere à peça bem feita. Interessante também é perceber a comparação que ela fez entre as possibilidades do romance e do teatro em termos de forma: o teatro é um meio compacto, inflexível, fixo e escasso, o que faz dele uma forma de segunda categoria. Já o romance, sendo de primeira classe, não tem todos esses problemas que o teatro apresenta. A autora defende e acredita que teatro é sinônimo de carpintaria, de peça bem feita. Mesmo se lamentando dos meios limitantes (segundo ela) desse teatro, ela os encara como inerentes ao teatro enquanto gênero, e não como características que estão sujeitas à transformação.

Hellman é herdeira direta de Ibsen, considerado por muitos o grande mestre da peça bem feita. Consciente das limitações e exigências formais do subgênero dramático, Hellman investiu no conteúdo das peças. Isso fica claro quando ela diz que “o que o autor tem a dizer é livre de obstáculos, suas formas de dizê-lo não são”. Para Hellman, o subgênero dramático, que ela via como teatro em geral, é realmente um meio de expressão que impõe limites muito distintos. Quando ela se refere a fingir que o vazio é cenário, um procedimento muito comum em peças se não épicas, pelo menos não-dramáticas ou não-realistas, parece que a autora não percebe o avanço criado com a possibilidade de não dispor o cenário fisicamente no palco. Para ela, o ator fingir que está contracenando com uma cadeira é igual a cadeira estar lá. Embora diga que a noção de quarta parede é sempre cômica, é nítido que Hellman fez dela a sua aliada nas peças originais que escreveu.

O primeiro ataque à crítica ficou mais contido por ter sido publicado em livro e não se dirigir a nenhum dos detratores de sua forma em específico. Em 1946, Hellman decide responder diretamente a Brooks Atkinson e escreve um artigo no *New York Times* intitulado “Author Jabs the Critic” (Autora apunhala o crítico). Hellman inicia dizendo que Atkinson

must pretend the empty stage is a garden or an arena [...] He has three walls of a theatre and he has begun his pretense with the always rather comic notion that the audience is the fourth wall.”

tem sido sempre intimidante e que ela agradece ao *New York Times* pelo espaço para resposta, até aquele momento sempre recusado com base na crença de que autor e crítico não deveriam ter discussões públicas.

Hellman responde às críticas de Atkinson, que sempre recorreu às questões da forma do teatro da autora. Especialmente no que diz respeito ao uso de artifícios, escreveu a dramaturga:

Eu acredito que toda escrita é inventada. Algumas são inventadas de forma ruim, outras são maravilhosamente inventadas. Nem entendo o termo contrastante “peça orgânica”, embora eu acredite que uma piada de baixo calão possa ser feita com ele. Contudo eu descobri há muito tempo que críticos usam palavras que escritores na ativa não entendem: talvez elas não sejam feitas para os autores entenderem, sendo mais freqüentemente dirigidas à tia instruída de todo mundo, ou para aqueles que estão aprendendo a falar inglês.⁶⁴ (HELLMAN, 1946, p. X3)

A sua primeira afirmação de que toda escrita é artificial marca claramente o espaço que distancia Hellman de seus críticos: ela escreve para o teatro e usa os artifícios oferecidos por ele, enquanto os críticos desdenham de tais artifícios em nome de um drama vivo. A autora confronta o crítico através da ironia, deixando solto um possível trocadilho sexual com o jogo de palavras “peça orgânica”, relativizando a expressão e sua força no uso das palavras que, segundo ela, não têm qualquer significado para escritores na ativa. E seu ataque prossegue quando ela se refere aos jovens autores:

Eu, impertinente, gostaria agora de lhes oferecer um conselho: leiam e aprendam com Mr. Atkinson, porque vale a pena lê-lo e aprender com ele. Depois se esqueçam de que ele não gosta de ação no palco, que ele rechaça gente malvada e se afasta de violência. Lembrem-se, porém, que a violência e maldade estão entre os verdadeiros materiais do drama; sempre estiveram, sempre estarão. Usar tais materiais talvez não faça de você um bom escritor – isso depende de muitas outras coisas – mas eles são os materiais da boa escrita, embora haja abundância de outro material para outro tipo de escrita. A verdade tem tido uma maneira de ser violenta, tem sempre insistido em incluir a maldade, tem encontrado para sempre seu caminho para a ação. De qualquer forma, seu crítico é freqüentemente ágil e violento em sua

⁶⁴ “I believe that all writing is contrived: some of it is contrived badly, some of it is contrived wonderfully. Nor do I understand the contrasting term “organic play”, although I think a rather weak-minded joke might be made with it. But then I found out long ago that critics use many words that working writers do not understand: perhaps they are not meant for writers to understand, being more often intended for everybody’s one educated aunt, or for those learning to speak English.”

brandura. Cada um por si.⁶⁵ (HELLMAN, 1946, p. X3)

Dizer que a violência e o mal devem ser preservados como materiais do drama caracteriza a ligação direta da influência de Ibsen sobre ela. O grande autor norueguês tem em suas peças suicídios, chantagens e mortes, além de outros tipos de violência. Hellman não admite abrir mão de tais recursos, embora reconheça que simplesmente usá-los não faz de ninguém um bom escritor. Em outras palavras: o uso pode levar ao melodrama fácil, por isso justifica-se a necessidade do arcabouço e da relação do texto com a esfera social.

Encerrando a crítica, Hellman lança seu argumento definitivo em defesa de seu teatro ao convocar os jovens autores a seguirem o mesmo caminho que ela:

Jovens senhoras e jovens senhores, ignorem todos que lhes ensinam regras ou, por inferência, digam-lhes sobre o que escrever. Escrever não é um jogo de cavalheiros e não é propriamente jogado com material de cavalheiro. Suas peças podem fazer sucesso em sua geração se elas forem graciosas ou se elas forem bonitas. Elas podem alcançar os mais elegantes banquetes se elas trouxerem com elas algo pomposo chamado, recentemente, ‘fé’ (é uma palavra encantadora, e se você está suficientemente confuso sobre seu significado, você pode viver muito bem com a grandiosidade dela). Mas então suas peças vão fazer sucesso apenas por seus poucos anos, que não parecerão suficientes para alguns de vocês, eu rogo sinceramente. Nós precisamos de vocês no teatro. E resguardem-se de escrever textos como esse. Eles não são a função adequada de um escritor e eles são um desperdício. Palavras demais para dizer que eu continuarei escrevendo as peças que eu queira escrever e Mr. Atkinson continuará desaprovando-as. E é assim que deve ser: discordância entre o escritor e o crítico é hereditária e deve ser conscientemente preservada por todos nós. Está na grande tradição.⁶⁶ (HELLMAN, 1946, p. X3)

⁶⁵ “I, impertinently, would now like to offer them advice: read and learn from Mr. Atkinson, because he is worth reading, worth learning from. Then make yourself forget that he does not like action on the stage, that he recoils from evil people and retreats from violence. Remember, instead, that violence and evil are among the true materials of drama; always have been, always will be. To use such materials may not make you a good writer – that depends on too many other things – but they are the materials of good writing, although there is plenty of other material for other kind of writing. The truth has had a way of being violent, has always insisted on including evil, has forever found its way to action. Anyway, your critic is frequently active and violent in his mildness. Each to his own.”

⁶⁶ “Young ladies and young gentlemen, ignore all who teach you rules or, inferentially, tell you what to write about. Writing is not a gentleman’s game and is not properly played with gentleman’s material. Your plays may dine out for their generation if they are cute or if they are pretty. They may reach to the really fashionable dinners if they bring with them something high-toned called, recently, “faith” (That’s a nice word, and if you’re muddled enough about its meaning, you can live quite well on its royalties). But then your plays will dine only for their few years, which will not seem long enough to some of you, I pray sincerely. We need you in the theatre. And save yourself from writing pieces like this. They are not the proper function of the writer, and they are wasted. Too many words to say that I will go on writing the plays I want to write, and Mr. Atkinson will go on frowning down on them. And that is the way it should be: disagreement between the writer and the critic is hereditary and must be conscientiously preserved by all of

Primeiramente, Hellman ignora as críticas ao teatro de artifício. Em seguida, ela defende o uso de violência e do mal, na melhor tradição ibseniana, opondo-se ao “jogo de cavalheiro” – que data dos escritos do filósofo Denis Diderot no século XVIII, que definiu regras claras para o drama sério, entre elas a de que a violência não deveria ser mostrada no palco. A dramaturga também reconhece que peças adequadas às regras do bem escrever podem ter sucesso, embora ele seja passageiro, ou seja, Hellman nunca se esquece da dimensão comercial que a arte dramática tem e pode ter. Finalmente, ao reafirmar que não mudará seu estilo de escrever – o que foi verdade, pois mesmo quando passa a ser mais influenciada pelo teatro de Tchekov, especialmente em *The Autumn Garden* (O Jardim de Outono - 1951) e *Toys in the Attic* (Brinquedos no Sótão – 1960), ainda é possível reconhecer os fortes traços ibsenianos que se fizeram presentes em toda a sua obra.

É claro que a crítica de Hellman a Atkinson não se referia apenas às intimidações escritas por ele sobre *The Children's Hour*. Hellman refere-se a todos os escritos de Atkinson que começam em *The Children's Hour* (1934), passam por *Days to Come* (Dias que Virão – 1936), com apenas sete apresentações na Broadway e jamais reencenada, *The Little Foxes* (As Pequenas Raposas – 1939), *Watch on the Rhine* (Vigília sobre o Reno – 1941), *The Searching Wind* (O Vento Penetrante – 1944) e encerram-se em *Another Part of the Forest* (Outra Parte da Floresta – 1946). Se o artigo de Hellman tivesse sido escrito apenas como resposta às indagações e questionamentos de Atkinson em relação à *The Children's Hour* já valeria como resposta apropriada para combater a opinião do crítico. Vale lembrar que Atkinson afirmou após a estréia que a peça tinha apenas “imperfeições menores”. O problema parece ter sido o crítico concentrar-se demais nelas.

Em seu artigo “Lillian Hellman: feminism, formalism, and politics” (Lillian Hellman: feminismo, formalismo e política), de 1999, Thomas P. Adler organiza um arsenal teórico para dar conta de explicar a estrutura bem feita e o melodrama nas peças de Hellman.

us. It is in the great tradition.”

Um dos autores por ele citados é Peter Brooks, que afirma ser o melodrama uma “[...] expressão extravagante, polarização moral, hipérbole emocional, extremos estados de ser” (BROOKS apud ADLER, 1999, p. 122)⁶⁷. Brooks também propõe que essa forma literária pode ser “[...] intensificada e hiperbólica porque o campo moral que ela quer evocar não é imediatamente visível e o escritor está sempre consciente de ficar sobre um vazio, lidando com conflitos, qualidades e quantidades para quem sua existência é incerta” (BROOKS apud ADLER, 1999, p. 122)⁶⁸. Adler aproveita a concepção de Brooks e testa-a em *The Children’s Hour*, afirmando que:

Referência a [Henry] James e a Hellman na mesma leva pode ser totalmente injustificada e inapropriada, considerando que freqüentemente as salas de visita dela – como espaços onde valores antigos encontram novos, onde ingenuidade e inocência são desafiadas pela experiência e corrupção, e onde o objetivo de autodeterminação é perseguido através de moral (ou escolhas imorais) – parecem tanto jamesianas quanto parecem ibsenianas (em, por exemplo, *Watch on the Rhine* (1941)) ou tcheckovianas (em *The Autumn Garden* (1951)).⁶⁹

Adler prossegue em sua análise da forma:

Como um escritor empregando termos dramaturgicos (‘peça bem feita’; ‘melodrama’) que privilegiam questões de narratologia, de como ela conta suas histórias, Hellman adere e pratica a poética formalista que pareceria solicitar uma abordagem similar da parte dos críticos. Tal abordagem, focar na técnica e na estrutura a despeito do conteúdo, conceber literatura como uma ordem estética autônoma transcendendo ideologia, aparentaria, entretanto, ser hostil ao engajamento político e à expressão de uma posição política. E, ainda, os dois – poética formalista/idéias políticas – precisam ser reciprocamente exclusivos.⁷⁰ (ADLER, 1999, p. 125)

⁶⁷ “[...] extravagant expression, moral polarization, emotional hyperbole, extreme states of being.”

⁶⁸ “[...] heightened, hyperbolic because the moral realm it wants to evoke is not immediately visible, and the writer is ever conscious of standing over a void, dealing in conflicts, qualities, and quantities whose very existence is uncertain.”

⁶⁹ “Mention of James in the same breath with Hellman may not be totally unwarranted or inappropriate, since oftentimes her drawing rooms – as sites where old-world values meet new, where naïveté and innocence are challenged by experience and corruption, and where the goal of self-determination is pursued through moral (or imoral choices) – seem as much Jamesian as they do Ibsenian (in, for instance, *Watch on the Rhine* (1941)) or Checkhovian (in *The Autumn Garden* (1951)).”

⁷⁰ “As a writer employing dramaturgical constructs (“well-made play”; “melodrama”) that foreground issues of narratology, of how she tells her stories, Hellman espouses and practices a formalistic poetics that would seem to invite as most immediately congenial a similar approach on the part of critics. Such an approach, one focusing on technique and structural design at the expense of content, one conceiving of literature as an autonomous aesthetic order transcending ideology, would appear, however, to be inimical to political engagement and the expression of a political position. And yet the two – formalistic poetics/political ideas – need not be mutually exclusive.”

Adler resume nesse trecho décadas de experiência crítica ao trabalho de Hellman: como a dramaturga aderiu a uma prática formal que envolvia o melodrama e a peça bem feita, e essas estruturas ficaram expostas em suas peças, foi exatamente na questão formal que os críticos agruparam suas apreciações. Em outras palavras, preteriram o conteúdo à forma. Além de Peter Brooks, Fredric Jameson também lança luzes à análise de Adler. Segundo o autor do artigo,

Como Frederic [sic] Jameson sugere em *The Prison-House of Language* [A Prisão da Linguagem], a separação entre política de esquerda e estética não foi característica dos adeptos russos do formalismo do modo que foi de seus equivalentes modernistas americanos e britânicos. Além disso, se “a idéia de técnica e propósito é abandonada, e fala-se simplesmente de elementos dominantes e secundários, ou de um princípio construcional dominante”, então em qualquer trabalho literário existe uma rica tensão dialética – de privilegiar/ocultar – não somente entre a forma narrativa como era praticada e incorporada em antigos influentes escritores e os usos correntes para os quais é posto, porém, mais importantemente entre elementos de outros “sistemas” não-literários (por exemplo, socioeconômico, histórico-político) que são absorvidos ou usados dentro do “sistema puramente literário” e artefato literário propriamente dito. Aplicado a Hellman, isso sugeriria uma adaptação dos princípios formalistas que permitem a incorporação de elementos abertamente políticos, que às vezes podem levar à predominância, enquanto em outros momentos podem ir sumindo de foco e ficar submersos.⁷¹ (ADLER, 1999, p. 125-126)

A tensão dialética da qual fala Adler – ligada ao ato de pôr em foco ou tirar de foco elementos extraliterários – aparece em *The Children's Hour* em diferentes representações: através da escola de Karen e Martha, dos anos que elas juntaram dinheiro para investir e na perspectiva de quitar a dívida em breve (representação do trabalho); as disciplinas que as alunas cursam na escola são retrógradadas em relação ao empreendedorismo de Karen e Martha, revelando o contraponto entre a forma como elas agem e o que ensinam

⁷¹ “As Frederic Jameson suggests in *The Prison-House of Language*, the disjunction between leftist politics and aesthetics was not characteristic of the Russian practitioners of Formalism in the way that it was of their modernist American and British counterparts; furthermore, if “one abandons the idea of technique and purpose, and speaks simply of dominant and secondary elements, or of a dominant constructional principle,” then in any literary work there exists a rich dialectical tension – of foregrounding/backgrounding – not only between the narrative mode as it was practiced by and embodied in earlier influential writer and the current uses to which it is put, but more importantly between elements of other non-literary “systems” (e.g., socioeconomics, historiopolitical) that are absorbed by and/or used within “the purely literary system” and literary artifact itself. Applied to Hellman, this would suggest an adaptation of formalist principles that allows for the incorporation of overtly political elements, which at times may rise to ascendancy, while at other moments they may recede from focus and be submerged.”

(representação da educação); a atuação das Tilford em levar a cabo seus planos (representação do poder); a passividade desconfiante de Joe em relação à Karen (representação do politicamente correto); o embaraço do entregador de compras na presença de Karen e Martha (representação do preconceito), entre outras.

Para Thomas P. Adler, portanto, o uso que Hellman faz tanto da peça bem feita como do melodrama justifica-se pela intensidade das questões políticas que ela incorpora ora em maior, ora em menor grau, sem nunca deixá-las de lado. O que parece acontecer, especialmente em *The Children's Hour*, não é exatamente o processo de ascensão-regressão explicado por Adler, e sim uma constante alteração de foco. No entanto, essa alteração não é completa: quando uma questão tratada deixa o foco em função de outra, ela permanece subterraneamente na peça, de modo a que os focos vão se somando invisivelmente até o fim da peça.

Assim, pode-se dizer que o primeiro ato da peça foca na tensão da educação oferecida na escola, ora retrógrada, ora moderna, na força do trabalho das professoras, na relação de poder que Mary estabelece com as professoras, no relacionamento modelar de Karen e Joe, na percepção preconceituosa da Sra. Mortar e no ciúme de Martha por Karen. Todos esses elementos serão carregados para o segundo ato, porém serão diminuídos porque o foco agora será o embate entre as Tilford e as professoras. No terceiro ato, os focos do primeiro ato reaparecem, já devidamente mediados e transformados pela derrota das professoras no tribunal que precede o terceiro ato. Não há, como diz Adler, um processo de ascensão-regressão, e sim um processo de saturação dos conteúdos.

4.2 Justiça

O espaço mais notadamente ausente na peça é o júri que se estabelece para o processo Tilford versus Karen e Martha. Sabemos que houve um júri que deu ganho de causa à Sra. Tilford quando no terceiro ato Martha dá os detalhes para sua tia.

Hellman talvez não tenha sentido a necessidade de presentificar o júri porque a Sra. Tilford já havia anunciado que as professoras perderiam. O júri ocuparia uma cena ou ato inteiro em que haveria na verdade a reprodução do que ocorreu na sala de estar da casa dela. Por isso é tão importante que o segundo ato, aquele que liga o primeiro ao terceiro, aconteça em uma sala de estar. A sala de estar é o ambiente que media, no fundo, as relações naquela sociedade burguesa e familista. O júri, enquanto material teatral, seria interessante, todavia não traria nada de realmente novo. O aspecto da presentificação do júri será retomado na seção 6, pois na primeira versão fílmica ele aparece.

Outro indicativo da falta de necessidade da cena de júri é a relação de compadrio da Sra. Tilford com o juiz, uma clara representação de como a elite consegue transcender a esfera do estado e manter relações muito próximas com o poder judiciário. Ao final da peça, ela tem tudo previamente arranjado com o juiz para a restituição dos bens de Karen e Martha.

4.3 Macartismo

Por ocasião da remontagem da peça em 1952, escreveu Atkinson: “Ainda é uma peça de primeira classe, e dezoito anos tenderam a fazê-la mais amplamente pertinente do que ela era originalmente” (ATKINSON, 1952, p. X1)⁷². O “pertinente” usado por Atkinson é uma alusão ao macartismo, período em que houve uma verdadeira “caça às bruxas”⁷³ aos comunistas nos Estados Unidos. Essa associação da peça com o período da remontagem será retomado nessa seção.

Embora ainda tenha por *The Children's Hour* um grande apreço, Atkinson (1952, p. X1) coloca em dúvida até mesmo o conceito de bem feita que ele mesmo tinha criticado anteriormente:

Pelos padrões de habilidade definidos cinco anos depois em 'The Little Foxes', 'The Children's Hour' não é o drama perfeito. A maior parte da primeira metade da peça é apenas um prelúdio para a ação principal. Em dezoito anos, lembranças de peças notáveis são idealizadas. E em 1952 é um pouco inesperado descobrir que em 1934 Miss Hellman demorou tanto para descarregar seu trovão. As cenas preliminares na escola e a maior parte da primeira cena do segundo ato são exposição generalizada, sem qualidade na escrita, enfadonha no ritmo.⁷⁴

O crítico centra seu argumento no fato de que a primeira metade da peça seria apenas um prelúdio para a ação, o que retira dela a condição por ele criada de drama perfeito. Se avaliarmos o que drama perfeito pode querer dizer para o crítico, gera-se um impasse sem resolução. Novamente, drama vem do grego e quer dizer ação. Uma peça com ação perfeita

⁷² “It is still a first-rate piece of theatre, and eighteen years have tended to make it more generally pertinent than it was originally.”

⁷³ Curiosamente, o título para o livro autobiográfico *Scoundrel Time* (literalmente: Tempo canalha), de 1976, em português foi *Caça às Bruxas*. Nesse livro, Hellman expõe a sua versão sobre os anos da perseguição macartista e narra como livrou-se da prisão através de uma peripécia jurídica.

⁷⁴ “By the standards of craftsmanship set five years later in 'The Little Foxes', 'The Children's Hour' is not the perfect drama. Most of the first half of the play is only a prelude to the main action. In eighteen years, memories of notable plays get idealized; and in 1952 it is a little surprising to discover that in 1934 it took Miss Hellman so long to get her thunderbolt discharged. For the preliminary scenes in the schoolroom and most of the first scene in the second act are generalized exposition, undistinguished in writing, humdrum in pace.”

seria aquela, portanto, em que todos os desencadeamentos ocorressem de forma verossímil, e conforme Aristóteles ensina-nos, verossímil não é o que é real, mas o que fazemos parecer real. É a primeira parte que ele afirma não corresponder ao drama perfeito – ou bem feita – enquanto é a segunda que seria passível de críticas, devido ao número de acontecimentos, como já foi exposto anteriormente. O crítico prossegue:

O que nos provoca é a fúria da segunda metade do drama. Tendo todas as forças cuidadosamente ordenadas, Miss Hellman as solta com espantosa velocidade e impiedosa concentração sobre as conseqüências. A ira e o horror com os quais as professoras respondem à acusação, o desprezo gélido da avó, a histeria maligna com a qual a criança enfrenta descaradamente sua mentira, a indiferença das professoras no último ato, o choque do suicídio, a falsidade e a futilidade do remorso da avó – essas são todas cenas vívidas e elas derivam logicamente das premissas da peça. Tendo plena compreensão da psicologia de suas personagens, tendo também uma mente impiedosa ela própria, Miss Hellman formula suas conclusões com veemência e severidade.⁷⁵ (ATKINSON, 1952, p. X1)

O trecho acima põe em dúvida uma impressão que Atkinson tentou imprimir: a de que a primeira metade é monótona. Porém, segundo o próprio crítico, é essa primeira metade que lança as bases lógicas para a construção de tantas cenas vívidas por ele mesmo enumeradas. Outra dúvida: se Hellman tem clara compreensão da psicologia de suas personagens, isso não se deve em nada à construção da primeira metade da peça, justamente a metade em que todos os personagens da peça são definidos e cujas personalidades dramáticas vão ser mantidas até o fim da peça? Será que a exposição monótona a qual ele se refere não é simplesmente o fato de que na primeira metade há menos ação que na segunda? É possível acreditar nessa hipótese, mesmo porque qualquer peça que se pretenda um drama perfeito terá sua ação crescente.

⁷⁵ “What electrifies us is the fury of the last half of the drama. Having got all her forces carefully marshaled, Miss Hellman sets them loose with startling speed and pitiless concentration on the consequences. The anger and horror with which the school teachers respond to the accusation, the icy disdain of the grandmother, the malign hysteria with which the child brazens out her slander, the listlessness of the school teachers in the last act, the shock of the suicide, the hollowness and the futility of the grandmother’s remorse – these are all vivid scenes and they derive logically from the premises of the play. Having clear insight into the psychology of her characters, having also a relentless mind of her own, Miss Hellman draws her conclusions with vehemence and severity.”

Brooks Atkinson (1952, p. X1) via entre o período macartista e a nova montagem da peça a seguinte relação:

Mesmo quando foi lançada, 'The Children's Hour' foi reconhecida como uma peça com implicações amplas. Veja Burns Mantle in 'The Best Plays of 1934-1945'; 'O verdadeiro tema é a calamidade do escândalo e a boataria, o tipo de mentira cruel que pode facilmente destruir as vidas de pessoas inocentes'. Nós estamos mais agudamente atentos às implicações da peça hoje porque calúnia é agora um elemento comum na vida de nossa nação, aceita por muitas pessoas honradas como um mal necessário para procurar traidores legítimos.⁷⁶

E continuou a tecer relações com o macartismo:

Uma vez que 'The Children's Hour', de Lillian Hellman, foi uma peça originalmente perfeita, ainda é poderosa e dilacerante na produção levada ao Coronet noite passada. Pode, na verdade, ter crescido um pouco em estatura. Em 1934 era uma história sobre duas professoras cujas vidas foram destruídas por uma falsa acusação de relações sexuais anormais. E isso era suficientemente chocante naquele tempo. Porém, agora nós sabemos que vidas podem ser destruídas por outros tipos de calúnia. Tendo sido inteligentemente escrita para os valores de 1934, 'The Children's Hour' se encaixa no mundo de hoje exatamente como antes. Literalmente, ainda é a história de duas professoras perseguidas, mas as implicações são muito mais amplas agora e têm novas nuances políticas.⁷⁷ (ATKINSON, 1952, p. X1)

Essa montagem dirigida pela própria Hellman entrou em cartaz no Coronet Theater, localizado na West 49th. Street, um teatro com mais de 1000 lugares e que hoje se chama Eugene O'Neill Theater, homenagem ao dramaturgo contemporâneo de Hellman. Mesmo não repetindo o mesmo sucesso comercial da primeira temporada na Broadway, a montagem atingiu 189 apresentações.

⁷⁶ "Even when it was new 'The Children's Hour' was recognized as a play with wide implications. See Burns Mantle in 'The Best Plays of 1934-1945'; 'The true theme is the curse of scandalmongering and the whispering campaign, the kind of vicious lying that may easily wreck the lives of innocent people'. We are more keenly aware of the implications of the play today because slander is now a common factor in the life of the nation, accepted by many reputable people as an evil necessary to a search for genuine traitors."

⁷⁷ "Since Lillian Hellman's 'The Children's Hour' was a sound play originally, it is still powerful and lacerating in the production put on at the Coronet last evening. It may, in fact, have grown a bit in stature. In 1934 it was a self-contained story about two school teachers whose lives were destroyed by a false accusation of abnormal sexual relations; and that was sufficiently shocking at the time. But now we know that lives can be destroyed by other types of slander. Having been intelligently written for the values of 1934, 'The Children's Hour' fits the world of today just as accurately. Literally, it is still the story of the two hounded school teachers, but the implications are much broader now and have new political overtones."

A decisão de Hellman de encenar *The Children's Hour* não foi aleatória. O macartismo já vinha fazendo vítimas há anos e a prática de delatar nomes já estava estabelecida. A peça *The Crucible* (As Bruxas de Salém – 1953), de Arthur Miller, foi de extrema importância nesse período porque expôs o macartismo principalmente à comunidade intelectual internacional. Dashiell Hammett, por exemplo, havia sido condenado a seis meses de prisão em 1951 por ter recusado delatar pessoas que contribuíram para o fundo do Congresso de Direitos Civis (Civil Rights Congress) de Nova York nos anos 1940.

A própria Hellman foi convocada a depor diante do *House of Un-American Activities Committee* (Comitê de Atividades Anti-Americanas). Seu depoimento foi confuso, porém ela levou uma vantagem sobre vários outros depoentes: havia escrito uma até hoje controversa carta que foi lida por um dos membros do comitê em voz alta, e pôde ser distribuída pelo advogado de Hellman a todos os presentes no tribunal, livrando-a de quaisquer acusações.

De acordo com Ellen Schrecker (1994, p. 66), que pesquisou os tão famosos quanto temidos *hearings* (audiências) do período McCarthy,

Delatar nomes era uma questão de moralidade pessoal. A dramaturga Lillian Hellman falou por essas testemunhas quando escreveu ao Comitê de Atividades Anti-Americanas uma carta, reproduzida no Documento 14, que 'Eu não posso e não vou moldar minha consciência à moda desse ano'. Seus próprios escrúpulos contra a delação, assim como sua oposição política às investigações, forçaram essas pessoas a uma difícil situação jurídica. A Suprema Corte não lhes deixou nenhuma alternativa, exceto recusar qualquer cooperação com os comitês.⁷⁸

A carta é controversa porque alguns autores não acreditam que o depoimento de Hellman tenha sido tão grandioso, ao passo que outros afirmam que graças à aceitação da carta por parte do tribunal pessoas deixaram de ser presas, porque a mesma propunha que

⁷⁸ "Naming names was an issue of personal morality. Playwright Lillian Hellman spoke for these witnesses when she told HUAC in a statement, reproduced in Document 14, that 'I cannot and will not cut my conscience to fit this year's fashions.' Their own scruples against informing as well as their political opposition to the investigations forced these people into a legal bind. The Supreme Court had left them to alternative but to refuse all cooperation with the committees."

Hellman falasse apenas dela, sem citar outros. Independentemente de que lado esteja certo sobre a importância da carta naquele delicado momento da história norte-americana, é evidente que tanto a prisão de Hammett quanto o depoimento de Hellman pesaram na decisão da autora sobre dirigir sua própria peça naquele momento.

Atkinson acerta ao dizer que a peça cresce em estatura naquele período. A cena de confronto da Sra. Tilford contra Karen e Martha, por exemplo, seria muito repetida nos tribunais do HUAC. Por mais que os depoentes mostrassem logicamente a sua inocência, a força das acusações ou, ainda mais grave, o conteúdo por trás das acusações, como atividades comunistas ou supostamente comunistas, cegava os caçadores. Era preferível acreditar no mais fraco dos argumentos ou acusações por parte dos acusadores do que nas provas lógicas e muitas vezes até materiais dos acusados.

A era McCarthy entra em declínio a partir de 1953-1954, em larga medida graças às atitudes incoerentes do próprio senador, e com grande colaboração da imprensa, especialmente do jornalista Edward R. Murrow, como pode ser visto no filme *Good Night and Good Luck* (Boa Noite e Boa Sorte – 2005), dirigido por George Clooney, que traz a pergunta feita a McCarthy pelo advogado do exército Joseph Welch: “O senhor não tem decência, afinal de contas? O senhor não tem nenhuma noção de decência?”⁷⁹. Hellman ficaria alguns anos sem escrever peças originais, porque, apesar do poder de McCarthy estar diminuindo, a lista negra, especialmente no cinema e no teatro, continuava. Ela só volta a escrever uma peça original em 1960, intitulada *Toys in the Attic*. Nesse ínterim, foi convidada a escrever as adaptações da peça *L’Alouette*, de Jean Anouilh, intitulada *The Lark* (A Cotovia), em 1955, e *Candide* (Cândido), de Voltaire, com mesmo título, em 1956.

⁷⁹ “Have you no sense of decency, sir, at long last? Have you left no sense of decency?” HISTORY Matters. Website criado pela Universidade da Cidade de Nova York e Universidade George Mason. Disponível em: <<http://historymatters.gmu.edu/d/6444/>>. Acesso em: 30 nov 2007.

4.4 Militância

Somente na década de 1960, após o assassinato de Kennedy e os primeiros sinais da contracultura aparecerem, a crítica começa a deixar de lado o aspecto da vilania melodramática na peça para prestar atenção a outras possibilidades de entendimento. É Malcolm Goldstein (1967, p. 34-35) quem levanta uma hipótese um pouco diferente das que vinham sendo discutidas por três décadas:

Em seus dois grandes sucessos dos anos de Depressão, *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, ela expressou a crença que aqueles cujas atitudes sociais ela desprezava eram muito fortes e muito experientes para serem varridos por nada mais do que a retórica do protesto. Ela não recomendou revolta declarada. Se suas peças combatem o mal, elas o fazem pelo método indireto de colocá-lo à vista, não pelos meios diretos de um apelo militante.⁸⁰

A opinião de Goldstein é clara e implica uma diferença entre seguir a orientação do Partido Comunista – algo que Hellman nitidamente não fez por completo, diferentemente, por exemplo, de Odets, que com a sua *Waiting for Lefty* estava mais em compasso com o ideário do partido. Goldstein aponta o despertar para a consciência individual e analisa exatamente o ponto crucial da questão, ou seja, Hellman lança-se em um trabalho de mão dupla: reconhecer que o poder não se curva a meros protestos e ao mesmo tempo não protestar de forma mais veemente e coletiva, resultando no ganho da consciência individual.

A perspectiva de Goldstein está de acordo com a da geração dos anos 1960, em boa parte separada das questões de esquerda que estiveram na ordem do dia nas décadas de 1940 e 1950. O macartismo conseguiu neutralizar a força da esquerda, muito beneficiado, a

⁸⁰ “In her two great successes of the Depression years, *The Children's Hour* and *The Little Foxes*, she expressed the belief that those whose social attitudes she despised were too tough and too experienced to be swept aside by nothing more than the rhetoric of protest. She did not recommend open rebellion. If her plays agitate against evil, they do so by the indirect method of holding it up to view, not by the direct means of a militant appeal.”

bem da verdade, pela própria influência e ações da União Soviética, que com seus julgamentos dividiu vários dos intelectuais americanos antes mesmo dos anos 1940. Hellman só se curvou à verdade sobre as atrocidades de Stalin quando Nikita Khrushchev, primeiro secretário do partido comunista russo, foi a público em 1956 expor os escandalosos atos de Stalin – relato conhecido como *Secret Speech* (Discurso Secreto). Entretanto, os anos 1960 seriam marcados pela influência definitiva da ascensão das minorias, como quer fazer crer a ideologia capitalista dominante. A referida ascensão deu-se especialmente pela formação de grupos étnicos, de gênero, entre outros, para a luta específica desses grupos em termos de inclusão social e respeito. O capitalismo apropriou-se e incentivou tais nichos, pois eles expandiram o mercado de consumo com suas especificidades de grupo.

É fácil entender porque Goldstein não vê na falta de apelo militante um problema na peça, algo que críticos anteriores não notaram provavelmente porque achariam que esse tipo de apelo não caberia em uma peça melodramática. Enquanto para Goldstein, escrevendo da perspectiva dos anos 1960, uma peça sem apelo militante, mas que provoque a consciência individual, é uma peça digna, para os críticos das gerações anteriores ficou difícil reconhecer que a consciência individual é um ganho em relação aos processos que corroem o mundo. Os críticos anteriores não enxergaram assim talvez porque, devido à efervescência política, o que havia eram dois opostos: política e alienação, o que explicaria, por exemplo, a avassaladora propagação das idéias do filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre, exatamente no período pós-guerra, no qual toda a política econômica e as dinâmicas sociais no mundo estavam para serem alteradas – especialmente a favor dos Estados Unidos.

Goldstein (1967, p. 35) prossegue sua análise afirmando que:

A avó da menina, uma mulher de poder na região, acredita e espalha a mentira. O problema com essa mulher é duplo: ela é velha e rica, um membro de uma geração acostumada a ter as coisas à sua maneira, de fazer suas próprias verdades. O fim da peça revela a extensão de seu poder. Uma vítima da mentira admite que embora nada abertamente erótico tenha ocorrido, ela sentiu por muito tempo uma ligação romântica com sua amiga. Seu único recurso é o suicídio. A velha senhora apropriadamente sente muito

pelo que ela fez, porém, seu remorso é totalmente inútil. Ela sofrerá amargamente os anos que lhe restam – assim a dramaturga consegue sua vingança.⁸¹

O trecho aponta para a diferença entre as críticas anteriores, muito influenciadas pela questão da vilania, e um novo caminho crítico que se seguiria a partir dos anos 1960, focando menos na crítica à forma e mais às adequações do conteúdo pelas correntes identitárias, no caso o feminismo. Goldstein até justifica o suicídio de Martha como o único recurso ao poder da Sra. Tilford. Na mesma linha de Goldstein está R. C. Reynolds (1986, p. 131), ao reconhecer que

A luta de classes de Hellman perde muito de seu sabor marxista porque ela enfatiza mais a injustiça social do que a exploração de classe, mais a corrupção pessoal do que política ou econômica, e um desejo maior pela compreensão do que pela revolução. O tema que domina sua primeira peça, por exemplo, é um apelo por tolerância de pessoas que aparentam ser diferentes.⁸²

É necessário discordar da última frase de Reynolds, porque a peça não apresenta, como ele quer, um apelo por tolerância. Em sua maior parte o apelo é por justiça. A questão da tolerância até pode ser entendida a partir da confissão de Martha, entretanto não incluiria a personagem Karen, que não corresponde aos sentimentos da amiga. Assim, não há “pessoas que aparentam ser diferentes”. Há Martha, que anuncia em alto e bom som que é diferente. O termo tolerância, porém, deve ser entendido no contexto dos anos 1980, em que os homossexuais cada vez mais ganham espaço na mídia, em larga escala negativa e por causa da AIDS, o que provoca necessariamente a reação da sociedade, principalmente da igreja. A Igreja Católica foi a que mais usou o termo tolerância para se referir aos homossexuais. É

⁸¹ “The child’s grandmother, a woman of power in the district, believes and broadcasts the lie. The trouble with this woman is twofold: she is both old and rich, a member of a generation used to having its own way, of making its own truths. The ending of the play reveals the extent of her power. One victim of the lie admits that although nothing overtly erotic has occurred, she has long felt a romantic attachment to her friend. Her only recourse is suicide. The old woman is appropriately sorry for what she has done, but her remorse is quite obviously futile. She will suffer bitterly in her remaining years – thus the playwright takes her revenge.”

⁸² “Hellman’s class struggle loses much of its Marxist flavor as she emphasizes social injustice rather than class exploitation, personal rather than political or economic corruption, and a desire for understanding rather than revolution. The theme which dominates her first play, for example, is a plea for tolerance of people who appear to be different.”

compreensível, portanto, que Reynolds use-o. O termo atualmente usado especialmente em campanhas contra o preconceito é respeito.

Para Reynolds (1986, p. 131),

Hellman nunca usou o 'chamado para ação' ou qualquer outro tipo dispositivo reminescente do drama de *agit prop*, e seus heróis e heroínas são invariavelmente derrotados mais pela sua própria fraqueza ou sua corrupção interna do que por forças sociais de determinismo econômico.⁸³

Em *The Children's Hour*, o que derrota as professoras não é a sua fraqueza, dado que elas vão até a casa da Sra. Tilford para exigir explicações e reparos, processam a velha senhora e mantêm-se na casa enquanto podem. É o determinismo econômico que as derrota: os oito anos de trabalho árduo para pagar a propriedade na qual a escola estava instalada foram perdidos. Suas chances de se estabelecerem novamente como professoras são nulas. A retirada das alunas da escola e a perda do processo arruinaram as duas e, para onde quer que partam, serão reconhecidas e discriminadas.

4.5 (Homos)Sexualidade

Outra implicação da crítica de Brooks Atkinson ligada ao “deixar às personagens a dignidade de seu ódio e desespero” está na confissão de Martha a Karen. Se Martha não confessasse, a peça continuaria fazendo sentido, afinal o que se tem como força motriz é a mentira levantada por Mary, espalhada pela avó e aceita pela sociedade. A esse respeito, é preciso levar em conta o que a autora tinha em mente. Seria possível concluir a peça sem uma confissão? Sim, com certeza. Essa seria também a saída mais fácil para a

⁸³ “Hellman never used a 'call to action' or any such device reminescent of agit-prop drama, and her heroes and heroines are invariably defeated by their own personal frailty or their own internal corruption rather than by social forces of economic determinism.”

conclusão do drama e, em larga medida, uma decisão conservadora por não explorar uma temática que foi levantada. Como será visto mais adiante, a decisão da autora em fazer com que Martha confesse também abala o conceito de peça bem feita.

Retornando à crítica de Benchley aos muitos finais que a peça teria, a confissão e suicídio de Martha estão intimamente ligados à partida de Joe. Quando Karen conta que Joe foi embora definitivamente, Martha tenta, pela última vez, enquanto fala com Karen, convencer-se de que seus sentimentos pela amiga são apenas fraternais. Quando Karen pergunta a razão de tantas explicações, Martha percebe que não há mais motivos para esconder o que sente e confessa que ama Karen “[...] do jeito que eles disseram”⁸⁴. Como já foi dito a respeito da crítica de Atkinson, não haver confissão seria até possível, porém indicaria uma decisão conservadora da autora.

O suicídio, por sua vez, tem relação direta com a confissão. Se Martha apenas confessasse e não se suicidasse, as personagens ficariam com a dignidade de seu desespero, como queria Atkinson, mas um elemento ficaria incongruente: ao deixar Martha viva e abandonada na casa com Karen, qual seria o entendimento do final da peça? Poderia se entender que Karen dispensou Joe pensando em Martha; que Karen, apesar de todos os problemas, vê no relacionamento com outra mulher uma possibilidade; que Mary, no fim das contas, não estava mentindo completamente. Mais uma vez, o problema é que tudo acontece no último ato, por isso a crítica à forma. O crítico faz então algumas considerações sobre a peça bem feita para realçar o que não o agrada:

Embora seja impossível dizer o que pessoas farão em certas circunstâncias, é possível sentir-se bastante aflito quando um dramaturgo está deixando a técnica postergar seu tema. Miss Hellman está determinada a fazer de ‘The Children’s Hour’ uma peça simétrica. Sua ingenuidade técnica castra sua importância nos últimos minutos do ato final. Pela intensidade de sua convicção em todo o resto da peça ela mostrou como as circunstâncias

⁸⁴ “[...] the way they said.” HELLMAN, 1971a, p. 65. Optou-se por manter na tradução nossa o masculino “eles”, que em português é mais genérico. Se a opção fosse “do jeito que elas disseram”, o que foi dito ficaria restrito às mulheres da peça: Mary, Sra. Tilford e Sra. Mortar. Ao utilizar “eles”, acredita-se que o aspecto do preconceito é reforçado no seu poder coletivo, ou seja, não apenas as três personagens disseram tais palavras, mas vários outros personagens também o fizeram.

ergueram a opinião pública contra Karen e Martha e estigmatizam-nas como exiladas sociais. A vida pode fazer isso e indiscriminadamente o faz todos os dias. Tendo marcado sua opinião com uma impiedade que deixa todos nós perplexos pela fúria daquilo que testemunhamos, a técnica de Miss Hellman então começa a amarrar os fios soltos na história.⁸⁵ (ATKINSON, 1934b, p. X1)

Atkinson está, nesse trecho, respondendo em parte a algumas observações ele provavelmente ouvidas de frequentadores de teatro sobre os problemas de plausibilidade que a peça teria. Entre esses problemas, os que ele indica são: que é duvidoso que os adultos acreditassem em Mary; que Mary e Rosalie fossem interrogadas juntas; que a senhora Tilford não espalharia o escândalo sem investigação. É por essa razão que Atkinson começa a frase com “Embora seja impossível dizer o que as pessoas farão [...]”. Ele marca a posição de quem, ao contrário de muitos outros críticos, não quer acreditar naquela plausibilidade cotidiana.

O que claramente incomodou o crítico foi Hellman ter deixado à vista a forma da peça bem feita. Quando ele diz que sua técnica é ingênua, ele refere-se ao arcabouço ficar evidente. Porém, quando se faz uso da peça bem feita, o seu arcabouço fica à vista. Se não é possível identificar uma estrutura em uma peça bem feita, então não se está lidando com uma. Ele só critica os últimos minutos, porém a peça faz uso de recursos da forma bem feita de maneira um pouco diversa, como explicado anteriormente. Apesar de não usar a palavra, é possível arriscar que o crítico está misturando dois conceitos que têm pontos de contato: o da peça bem feita e do melodrama. O melodrama insere-se aqui, pois no dizer do autor, os fios soltos que ela tenta amarrar têm forte apelo emocional diretamente ligado ao conteúdo da peça. Atkinson (1934b, p. X1) continua:

⁸⁵ “Although it is impossible to tell what people will do in certain circumstances, it is possible to feel very wretched when a playwright is letting craft trifle with his theme. Miss Hellman is determined to make ‘The Children’s Hour’ a symmetrical play; her technical ingenuity alters its significance in the last few minutes of the final act. By the intensity of her conviction in all the rest of the play she has shown how circumstances arouse public opinion against Karen and Martha and brand them as social exiles. Life can do that and does it carelessly every day. Having made the point with a pitilessness that leaves us all stunned by the fury of what we have witnessed, the craftsman in Miss Hellman then begins to tie up loose threads in the story.”

Há uma confissão e um suicídio comuns. Finalmente Miss Hellman transforma toda a peça em um episódio teatral de esperteza ao trazer a Sra. Tilford na última cena para confessar que ela cometeu um erro e para oferecer retribuição em forma de dinheiro. Após ter sido varrido do teatro pela universalidade do tema, é humilhante ter que voltar ao teatro enquanto a miscelânea da carpintaria está sendo amarrada. É como se Miss Hellman não percebesse que admirável e sensível tragédia ela escreveu.⁸⁶

O caráter ilusório do teatro realista esperado por Atkinson fica claro na exposição acima. O crítico permite-se ser varrido do teatro por uma construção dramática que tem todos os elementos da peça bem feita, e alega ser trazido de volta devido às últimas amarrações do ato final. Para Atkinson, o excesso de acontecimentos no último ato rompe o caráter realista da peça, a universalidade do tema.

Novamente, não há como discordar do crítico que a carpintaria teatral está exposta. É possível relativizar o seu desencanto, porque, como exposto previamente em relação a Robert Benchley, para Hellman não era possível simplesmente abandonar questões que ela mesma tinha levantado. Se para Atkinson os momentos finais da peça são uma miscelânea de amarrações, devemos ligá-las então ao aspecto mais melodramático da peça, quando há um forte apelo para a emoção. A crítica aos momentos finais continuou, embora na década de 1950 ela fosse suavizada:

Aqueles dez minutos de desforra ainda estão um pouco exagerados. Miss Hellman insiste em dizer algumas coisas que são supérfluas na atordoante atmosfera da conclusão. Mas não muitas coisas. Ela precisa daquela guinada final da lésbica. Ela está encarregada de mostrar que a caluniadora está tão inteiramente condenada quanto aquelas que foram caluniadas, e que honradez é uma forma implacável de vaidade e que não há meios de se desfazer um erro cometido através de uma atitude hipócrita.⁸⁷ (ATKINSON, 1952, p. X1)

⁸⁶ “There is a rule-of-thumb confession and a routine suicide; finally Miss Hellman turns the whole play into a clever theatrical episode by bringing in Mrs. Tilford in the last scene to confess that she has made a mistake and to offer retribution in the form of money. After having been swept out of the theatre by the universality of the theme it is humiliating to have to come back in to the theatre while the odds and ends of the workshop are being tidied up. It is as though Miss Hellman did not realize what a fine and sentient tragedy she has written.”

⁸⁷ “Those last ten minutes or so of retribution are still a little overwritten; Miss Hellman insists upon saying some things that are superfluous in the stunned atmosphere of her summing-up. But no many things. She needs that final twist of the dagger. She is entitled to show that the slanderer is doomed as thoroughly as those who have been slandered, and that righteousness is a ruthless form of vanity and that there is no way of undoing a wrong committed out of a sanctimonious attitude.”

Atkinson ainda acredita que a “guinada final da lésbica” é apenas um artifício teatral. Ele insiste, quase duas décadas depois, que as personagens sejam deixadas em seu desespero. Hellman realmente as deixa: Martha não vai suportar o desespero de ter perdido a escola e, acima de tudo, ter destruído a vida de Karen – e por consequência a de Joe – pois foi induzida a acreditar que a origem do problema estava em seus sentimentos considerados anormais.

A confissão de Martha incomodou muito os críticos. A homossexualidade, embora já fosse um tema menos tabu na década de 1950, ainda o era. Tennessee Williams, por exemplo, só colocaria um homossexual em cena em *Cat on a Hot Tin Roof* (Gata em Teta de Zinco Quente – 1955), e mesmo assim não há qualquer confissão por parte de Brick Pollit, personagem principal da peça, apenas alusões ao seu relacionamento afetivo com Skipper, personagem que só é citado, pois no início da peça já se suicidara. Outra peça de Williams que lidou anteriormente com a temática foi *A Streetcar Named Desire* (Um Bonde Chamado Desejo – 1948), na qual a história de Allan, o marido da personagem principal, Blanche Dubois, suicida-se após ser descoberto pela esposa tendo relações sexuais com outro homem. Essa história não é presentificada, apenas narrada por Blanche. Em seu livro *Plays of the Year: 1950-1951* (Peças do Ano: 1950-1951), o crítico J. C. Trewin (1952, p. 12) conta como a temática da homossexualidade continuava a ser um tabu na Inglaterra:

Ficamos felizes em encontrar esse teatro na ativa novamente [New Boltons, um teatro privado], e com a peça de Lillian Hellman – banida de apresentações públicas nesse país porque o crime do qual Mary falsamente as acusa é o de lesbianismo. Não há nada caça-níquel nessa peça, nada desprezivelmente repugnante; é um drama corajoso e violento [...]⁸⁸

A confissão incomoda tanto porque tira da peça a força da vilania intrínseca de Mary e do poder da Sra. Tilford. Ao confessar que sente algo “do jeito que eles disseram” por

⁸⁸ “We are glad to find this theatre in the field again, and with Lillian Hellman’s play – banned for public performance in this country because the crime with which Mary falsely charges Martha and Karen is that of Lesbianism. There is nothing catchpenny in the piece, nothing cheaply repellent; it is a courageous tooth-and-nail drama [...].”

Karen, Martha subverte uma moral que até então estava fácil de ser localizada, como em todo melodrama: avó e sobrinha vilãs, professoras vítimas. Quando Martha confessa seus sentimentos, ela extrapola os limites do palco e passa a ser objeto público de julgamento. Dessa vez, já não é mais objeto de julgamento dentro da narrativa da peça, passa a ser da audiência. E se considerarmos que a peça é da década de 1930, por maior que tenha sido o sucesso em Nova York, é possível entender os motivos dos censores ao barrá-la em várias cidades. Afinal, o que a autora nitidamente conseguiu foi colocar um enorme foco de luz sobre uma questão que era completamente tabu. Ao mesmo tempo, denuncia o papel que a sociedade tem naquele processo de destruição, mostrando a humanidade da personagem, que escolhe a morte como única saída por não suportar o conflito interior. Vale retomar a questão da esfera do humano citada por Atkinson. A peça tem parte considerável de suas idéias calcada no plano da coletividade e da crítica ao sistema. Em um melodrama comum, bastaria condenar as identidades malévolas da avó e neta. Nessa peça, o exame que se exige é muito mais complexo, pois requer o entendimento de todo o mecanismo que a narrativa apresenta: a construção da mentira, a aceitação dela, a ação coletiva de retirada das meninas da escola, o embate com base na moral vigente, a derrocada em um processo judicial fadado ao fracasso, a moral social que destrói relacionamentos, uma descoberta acionada por uma mentira que leva a um suicídio e uma tentativa inócua de reparos.

O artigo de R. C. Reynolds traz outra contribuição na medida em que adianta uma discussão que será exposta em relação à presença da temática da homossexualidade na peça, mais à frente discutida também pela crítica Lynda Hart. Para Reynolds (1986, p. 133), “[...] a pergunta importante levantada pela peça não é se as duas mulheres são amantes, mas se isso faz alguma diferença”⁸⁹. Reynolds ataca Richard Moody, crítico e biógrafo de Hellman, por exemplo, que acha elementos perturbadores para a platéia no terceiro ato, como

⁸⁹ “The significant question raised by the play, therefore, is not whether the two women are lovers, but whether it makes any difference.”

a confissão de Martha, a descoberta de que Joe não conseguiu arrancar a verdade nem de Mary e nem de Rosalie, e também não testemunhou a favor das professoras. Para Moody, a confissão de Martha perturba o terceiro ato porque inicia outra peça, “sobre lésbicas que vivem em uma sociedade que pune lésbicas” (MOODY, 1972, 55)⁹⁰. Segundo ele, “[...] nossa compaixão está direcionada para duas professoras heterossexuais acusadas falsamente de lesbianismo, que estão sendo punidas por uma sociedade que pode ser pervertida por mentiras e pode tolerar a punição a inocentes” (MOODY, 1972, 55)⁹¹. Doris Falk, segundo Reynolds, opõe-se à crítica de Moody, pois ela entende a acusação de lesbianismo como uma metáfora: “E se, afinal, uma – ou até ambas – as mulheres tivessem tais sentimentos, consciente ou inconscientemente? A 'culpa' mereceria destruição pelas mãos da sociedade?”⁹² (FALK, 1978, p. 41).

Para Reynolds, Moody e Falk, ambos biógrafos de Hellman, esqueceram-se de que a questão principal da peça é a mentira. O autor afirma que

Em 1934, a questão mais claramente à vista era o anti-semitismo, evidente não apenas na Alemanha nazista, mas até mesmo na pátria norte-americana. No Reich de Hitler, a mera acusação que uma pessoa tivesse 'sangue judeu' poderia ser suficiente para levar à agressão, prisão e até morte.⁹³ (REYNOLDS, 1986, p. 134)

Sendo Hellman descendente de judeus pela linhagem paterna, a questão para ela era política e também pessoal. Reynolds conclui seu argumento afirmando que a peça é “[...] uma acusação contra a sociedade que permite que tais questões sejam de qualquer maneira levantadas” (REYNOLDS, 1986, p. 134)⁹⁴. Assim, o autor contribui para equilibrar o peso das discussões: não se pode falar da peça sem tocar na questão da homossexualidade,

⁹⁰ “Another play is beginning about Lesbians who live in a society that punishes Lesbians.”

⁹¹ “[...] our sympathies are invested with two heterosexual teachers falsely accused of Lesbianism, who are being punished by a society that can be perverted by lies and can tolerate the punishment of the innocent.”

⁹² “What if, after all, one – or even both – women had such feelings, consciously or unconsciously? Would the 'guilty' deserve destruction at the hands of society?”

⁹³ “In 1934 the issue most clearly at hand was anti-Semitism, evident not only abroad in Nazi Germany but even at home in the United States. In Hitler's Reich the mere accusation that a person had 'Jewish blood' could be enough to bring about harassment, arrest, and even death.”

⁹⁴ “[...] it is an indictment against a society which allows such issues to be raised at all.”

todavia não se deve atribuir a ela o maior peso, como fizeram Moody e Falk.

O ponto de vista de Moody é bastante conservador, afinal ele ataca a confissão de Martha como algo que perturba a perspectiva heterossexual da peça. Ele espera que as duas sejam heterossexuais para justificar a torcida da platéia por elas. Como no último ato há a confissão, Moody sente-se traído pela mudança de posição de Hellman, que para ele está iniciando outra peça a partir da confissão. Se Moody é conservador, Falk acaba exagerando no tom progressista ao mencionar até o subconsciente para uma possível mudança na perspectiva de sentimentos, principalmente os de Karen. O elemento de discordância aqui é que a peça não dá nenhuma base concreta para que se acredite existir da parte de Karen o mesmo sentimento por Martha. Nem uma única rubrica corrobora tal idéia.

Retomando, agora a partir das especulações teóricas de Malcolm Goldstein, que inseriu a questão do poder das mulheres na peça, apresenta-se a crítica Lynda Hart, que em 1990 voltou à questão e problematizou-a. Hart inclui em sua análise um panorama que dialoga com a crítica tradicional e introduz a questão da homossexualidade como *foco privilegiado* de sua análise. A autora inclusive põe em dúvida se uma “peça lésbica” poderia ter sido escrita por uma autora heterossexual como Hellman. Hart (1990, p. 277-278) dá sua contribuição sobre a temática do lesbianismo na peça:

Primeiro, deixe-me alterar minha abordagem e perguntar se há uma lésbica no texto de Hellman. Martha é a única provável candidata, e ela não tem certeza sobre si mesma. Porque ela comete suicídio após a possibilidade lhe ocorrer, Hellman prematuramente encerra a questão. Hellman certamente permite que Martha anuncie 'Eu te amei do jeito que eles disseram', que pode soar como uma declaração de identidade lésbica ao espectador moderno. Entretanto, no contexto dessa peça, amar Karen 'do jeito que eles disseram', significa que Martha nutriu um desejo anormal, criminoso, possivelmente contagioso e certamente impronunciável por sua amiga. Eu posso então concordar com Hellman que sua peça não é absolutamente sobre lesbianismo, mas sobre uma mentira, a mentira arquitetada por sexólogos do século dezenove que construíram lesbianismo como um desejo 'invertido' mórbido.⁹⁵

⁹⁵ “First, let me shift my approach and ask if there is a lesbian in Hellman’s text. Martha is the only likely candidate, and she is not so sure herself. Because she commits suicide after the possibility occurs to her, Hellman prematurely forecloses the question. Hellman does permit Martha to announce: 'I have loved you the way they said', which might sound like a declaration of lesbian identity to a modern spectator. But in this

Em primeiro lugar, é preciso discordar da afirmação de Hart de que Martha não estava tão certa sobre sua condição. Tão certa estava ela que cometeu suicídio. Para Hart, o “Eu te amei do jeito que eles disseram” de Martha é a manifestação de uma visão parcial e preconceituosa sobre a homossexualidade, aquela que leva em conta apenas os fatores sexuais. Hart escreve em um tempo em que a palavra homoafetividade já está em uso, e como a própria palavra diz, as relações de pessoas do mesmo sexo são tratadas de um ponto de vista que já não é meramente sexual. A identificação por parte de Hart desse aspecto sexual na peça é importante porque indica sob qual perspectiva Hellman estava escrevendo.

Faz-se necessário separar duas noções que estão em embate: a primeira, a do período no qual a peça foi escrita, em que a homossexualidade realmente era vista como inversão; a segunda, a maneira como Hellman vê a questão. Quando Martha diz que ama Karen do jeito que os outros disseram, fica claro que a única forma que ela tem para dizer o que sente é reconhecer naquilo que os outros disseram uma forma de se expressar. O léxico da homoafetividade não estava disponível, sequer existia. Vários momentos na peça indicam que Martha não quer ver a amiga morando com Joe, uma clara demonstração de que seus sentimentos por Karen não se resumem aos simplesmente sexuais. Hart (1990, p. 278, grifo do autor) prossegue:

Minha resposta para a peça, no entanto, é embasada por uma perspectiva e uma política lésbico-feminista dos anos 1980. Historicamente, a peça foi baseada no julgamento de 1811 de duas professoras escocesas que foram absolvidas do ‘crime’ porque a imaginação do seu juiz e júri não poderia imaginar o envolvimento de atividades sexuais entre mulheres. Embora eu possa ficar feliz pelas duas professoras que escaparam da prisão, eu dificilmente posso ficar satisfeita com uma peça que representa o amor lésbico como impronunciável, invisível e impensável ocupando a posição por mais de cinquenta anos como o *único* trabalho canonizado no moderno teatro americano ‘sobre lesbianismo’. [...] A canonização de *The Children’s Hour* revela uma inquestionável cumplicidade entre heterossexismo por ocupar um espaço enquanto nenhuma outra peça ‘sobre’ lesbianismo e nenhuma peça sequer de lésbicas declaradas tem esse questionável

play’s context, loving Karen ‘the way they said’ means that Martha has harbored an unnatural, criminal, possibly contagious, and certainly unspeakable desire for her friend. I might then agree with Hellman that her play is not about lesbianism at all but about a lie, the lie constructed by nineteenth century sexologists who constructed lesbianism as a pathological ‘inverted’ desire.”

privilégio.⁹⁶

A explicação de Hart é bastante consistente. Porém, revela um problema que nada tem a ver com Hellman ou a peça: a apropriação e o entendimento que a crítica tem em relação à arte. A peça foi um avanço enorme por ter exposto a questão da homossexualidade enquanto subjetividade. Tanto que houve banimentos, a versão fílmica teve que ser heteronormatizada, a crítica era contra a confissão de Martha etc. O descontentamento de Hart, portanto, deveria estar mais focado no processo crítico que construiu *The Children's Hour* como representante (segundo ela, único) do moderno teatro norte-americano sobre lesbianismo. Embora sua crítica seja válida, ao tentar procurar deméritos na peça, ela promove um desserviço em termos de análise: retirar *The Children's Hour* do cânone “lésbico” é sem dúvida alguma possível, porém criaria uma questão que ela parece nem se preocupar em resolver: que lugar então ocuparia essa peça, que é identificada como a primeira peça feminista de autoria feminina e que causou enorme impacto nos anos 1930, quase 20 anos antes que Tennessee Williams, por exemplo, começasse a preparar seus personagens homossexuais para entrar em cena?

Sua crítica tem o mérito de ser um avanço em comparação com as de décadas anteriores, em que os críticos eram contra a confissão (notadamente Brooks Atkinson), por exemplo, algo que ela critica de uma perspectiva mais avançada. Embora os críticos da primeira e segunda encenações sejam contra a morte, os motivos são totalmente diferentes. Antes queriam Martha viva para que ela encarasse o mal que Mary provocara; Hart critica a morte da personagem para que a homossexualidade pudesse ser representada.

⁹⁶ “My response to the play, however, is informed by a 1980s lesbian-feminist perspective and politics. Historically, the play was based on the 1811 trial of two Scottish schoolmistresses who were acquitted of the ‘crime’ because their culture’s judge and jury could not imagine the enactment of sexual activity between women. Although I can be happy for the two schoolmistresses who escaped imprisonment, I hardly can be pleased with a play that represents lesbian love as unspeakable, unseeable, and unthinkable holding a position for over fifty years as the *only* canonized work in the modern American theater ‘about lesbianism’. [...] The canonization of *The Children's Hour* reveals an unquestionable complicity between heterosexism by occupying a space when no other play ‘about’ lesbianism and no plays at all by self-identified lesbians have that dubious privilege.”

Há ainda um ponto que merece ser destacado em relação à sexualidade: o das meninas da escola. Embora não haja indício de qualquer prática sexual delas ou entre elas, sexo é um assunto que elas conhecem e pelo qual se interessam, ainda que o assunto não faça parte de sua grade escolar:

PEGGY (pula, bate a mão na boca). Ai, meu Deus! Rosalie vai encontrar aquela cópia de *Mademoiselle de Maupin*. Ela vai espalhar pra todo mundo.

MARY. Ah, ela não vai dizer uma palavra.

EVELYN⁹⁷. Quem fica com o livro quando nós mudarmos?

MARY. Pode ficar com você. Era isso que eu estava fazendo hoje de manhã – terminando o livro. Tem uma parte nele –

PEGGY. Que parte?

(Mary ri)

EVELYN. Bem, o que era?

MARY. Espere até você ler.⁹⁸

Mademoiselle de Maupin, romance escrito pelo francês Théophile Gautier e publicado em 1835, conta de forma epistolar a trajetória de Madeleine de Maupin, uma mulher que antes de se entregar aos prazeres com os homens decide conhecer os segredos deles, o que a leva a se travestir e viajar o mundo como Theodore. Um galante chamado D’Albert suspeita do disfarce de Madeleine e apaixonou-se por ela, o que também acontece com Rosette, conquista recente de D’Albert, porém ela se deixa enganar pelo disfarce e acredita na figura masculina de Theodore, criando assim um triângulo amoroso cuja figura pivô é masculina e feminina ao mesmo tempo.

Como o diálogo acima expõe, a avidez de Mary e das outras meninas para ler o livro e saber dos acontecimentos é grande. O assunto sobre o livro surge após o castigo que Karen impõe a Mary, quando Peggy conta o que ouviu com Evelyn atrás da porta enquanto

⁹⁷ Não houve a preocupação, na tradução das falas de Evelyn, de reproduzir o cecear característico da personagem.

⁹⁸ “PEGGY (jumps up, claps her hand to her mouth). Oh, my God! Rosalie’ll find that copy of *Mademoiselle de Maupin*. She’ll blab like the dickens.

MARY. Ah, she won’t say a word.

EVELYN. Who getth the book when we move?

MARY. You can have it. That’s what I was doing this morning – finishing it. There’s one part in it –

PEGGY. What part?

(Mary laughs.)

EVELYN. Well, what wath it?

MARY. Wait until you read it.” HELLMAN, 1971a, p. 25.

tia e sobrinha discutiam:

PEGGY. Bem, Mortar disse que Dobie estava com ciúme deles e que era como quando ela era criança, e que seria melhor ela arranjar um namorado porque era anormal, e que ela nunca quis que ninguém gostasse da Srta. Wright, e que era anormal. Nossa! E a Srta. Dobie ficou magoada com isso.⁹⁹

Peggy reproduz a palavra “anormal” tal qual a ouviu da Sra. Mortar, sem entender o seu significado: “O que é anormal?”¹⁰⁰, pergunta a menina, ao que Evelyn responde: “A significa não. Não normal”¹⁰¹. Mary, no entanto, quer saber a que exatamente a Sra. Mortar referia-se quando acusava a sobrinha de ter ciúme. Embora as meninas não tenham resposta para tal pergunta, o romance, que ela terminara de ler aquela manhã, proveu-a de idéias suficientes para formular a mentira que contaria à avó algumas horas depois.

A Sra. Tilford não leva a sério o que Mary diz, até que ela sussurre os detalhes, o que então assusta a velha senhora e faz com que ela tome as suas providências. O sussurro de Mary foi alvo do crítico teatral George Jean Nathan (1953, p. 51-52):

Sempre houve um elemento nessa astuciosa peça que me incomodou. É a questão de a menina ter sussurrado suas acusações de perversão contra as duas professoras no ouvido de sua avó, porque ela afirma que não pode falar sobre o assunto em voz alta. Por que não pode? Tudo em seu caráter não apenas permitira que ela falasse abertamente como iria deixá-la satisfeita. Não é a menina que está hesitante em articular tal assunto, é a dramaturga que evidentemente tem receio de colocá-lo em palavras e que se encolhe da possível censura (vide *The Captive*). Miss Hellman trapaceou.¹⁰²

Novamente surge a tentativa de classificar Mary como uma espécie de quintessência do mal, tão cruel que seria capaz de arquitetar toda a mentira e executá-la

⁹⁹ “PEGGY. Well, Mortar said that Dobie was jealous of them, and that she was like that when she was a little girl, and that she’d better get herself a beau of her own because it was unnatural, and that she never wanted anybody to like Miss Wright, and that was unnatural. Boy! Did Miss Dobie get sore at that.” HELLMAN, 1971a, p. 25.

¹⁰⁰ “What’s unnatural?” Ibidem.

¹⁰¹ “Un for not. Not natural.” Ibidem.

¹⁰² “There has always been one element in the otherwise cunningly written play that has bothered me. It is the business of having the child whisper her accusations of perversion against the two school mistresses into her grandmother’s ear because, she insists, she cannot bring herself to speak them aloud. Why can’t she? Everything in her character would not only allow her to speak them openly but would indeed gratify her in the proclaiming of them. It is not the child that is hesitant about articulating them; it is the playwright who evidently has qualms about putting them into words and who shrinks from possible censorship (vide *The Captive*). Miss Hellman has cheated.”

friamente. Colocar o assunto em palavras, como sugere o crítico, seria apenas reforçar o aspecto da sexualidade na peça, pelo qual tanto a autora quanto os críticos mais hábeis sempre bradaram para que ficasse em segundo plano. Não houve nenhuma trapaça: a peça foi censurada, o filme teve sua temática heteronormatizada. Se Mary explicitasse em alto e bom som o que apenas sussurrou, uma mentira ganharia tanta expressão no palco quanto a confissão de amor de Martha a Karen. Hellman favoreceu a verdade declarada e manteve a mentira em um sussurro.

5 THE LITTLE FOXES

*Take us the foxes, the little foxes,
that spoil the vines; for our vines have tender grapes.
Song of Solomon*¹⁰³

Após o sucesso comercial de *The Children's Hour* na Broadway, Hellman amargou um retumbante fracasso em 1936 com sua segunda peça, *Days to Come* (Dias que Virão – 1936), na qual o empresário Andrew Rodman, depois de promover cortes salariais durante o período da Grande Depressão norte-americana e enfrentar a resposta dos trabalhadores através de uma greve, contrata alguns “fura-greves” profissionais (*strikebreakers* no original) para resolver a situação. Com o desenrolar da ação, durante um jogo de cartas, um dos fura-greves mata o outro, usando o corpo do falecido para incriminar um líder sindical. Além disso, uma menina, filha de um dos trabalhadores, é morta, o que só acirra o problema. Quando a greve termina, tanto patrões quanto empregados tiveram perdas irreparáveis.

Days to Come teve sete apresentações na Broadway, uma temporada inócua mesmo entre as mais de dez peças que estiveram em cartaz naquele ano com poucas apresentações. As principais críticas dirigiam-se aos dois enredos que a peça sustenta: a greve e o drama familiar do empresário Rodman, que segundo a crítica predominante, deveriam ser reduzidos a um ou outro, fosse qual fosse.

É vital discutir o sucesso (e também o fracasso) das peças para que se possa entender a sua viabilidade como produtos culturais que podem vir a ser multiplicados por meios de massa mais potentes, como o cinema e a televisão. *Days to Come* ousou colocar nos

¹⁰³ “Apanhai-nos as raposas, essas pequenas raposas que devastam nossas vinhas; pois as nossas vinhas estão em flor” - Bíblia Sagrada - Livro dos Cânticos - Capítulo 2 versículo 15. Disponível em: <<http://virtualbooks.terra.com.br/biblia/PDFvelho/canticodoscanticos.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2007. Essa frase está na abertura da peça (tradução do *website*).

palcos da Broadway os efeitos perversos de uma negociação trabalhista cuja possibilidade de se encerrar em paz era mínima.

Considerando que a peça é de 1936, ou seja, período da Depressão econômica, seu fracasso comercial pode ser explicado basicamente por dois componentes principais: o primeiro, com relativa importância, é o da expectativa do público em relação à nova peça da autora de *The Children's Hour*; o outro, mais decisivo, é a encenação de uma peça sobre uma greve que paralisa as atividades da indústria, causando sérios confrontos e até morte, tema ao qual o público da Broadway estava pouco afeito.

Outra peça que esteve em cartaz meses antes foi *Waiting for Lefty* (Esperando Lefty – 1935), escrita por Clifford Odets, com um número considerável de 144 apresentações no Longacre Theater. *Days to Come* e *Waiting For Lefty* têm em comum o tema da greve. Na primeira, ela já está em andamento, motivo pelo qual os fura-greves são trazidos; na segunda, os condutores de táxi discutem se vão ou não iniciar uma. A forma, no entanto, é completamente diferente: enquanto em *Days to Come* a ação dramática é convencional, fazendo o tradicional uso da quarta parede, em *Waiting for Lefty* alguns atores ocupam o palco enquanto outros estão misturados ao público, o que transforma a platéia em plenário, inserindo-a na encenação (COSTA, 2001, p. 95). Na peça de Hellman, o tema da greve tem o mesmo peso que as questões familiares do empresário Rodman; na de Odets, todas as questões familiares, quando surgem, têm relação direta com a greve. Por exemplo, quando a esposa de um dos taxistas convence-o a ir à reunião sindical porque ela entende que os problemas financeiros deles só existem por causa da exploração do trabalho dos taxistas.

Tanto a peça de Hellman quanto a de Odets tocaram em um tema de extrema relevância na década de 1930 nos Estados Unidos: as relações de trabalho. Nenhuma delas, porém, seria adaptada para o cinema. O fracasso comercial de *Days to Come* não atraía sequer minimamente os produtores de Hollywood. Apesar do relativo sucesso, *Waiting for Lefty*

poderia causar uma convulsão social se fosse transposta para um veículo de massa, a menos que a adaptação reduzisse a força e o impacto da peça privilegiando os aspectos familiares, o que para qualquer roteirista de Hollywood teria sido fácil.

Apesar das peças não terem sido adaptadas para o cinema, é interessante o que aconteceu com os teatros pelos quais elas passaram, o Vanderbilt Theatre (*Days to Come*) e o Longacre Theatre (*Waiting for Lefty*). O Vanderbilt, entre 1939 e 1952, serviu como estação de rádio para as redes NBC e depois ABC. Em 1953, foi reaberto e reincorporado ao circuito teatral da Broadway, porém um ano depois as atividades foram encerradas, sendo demolido e transformado em um estacionamento. O Longacre, no período de 1943 a 1953, foi transformado em uma estação de rádio e televisão, retornando ao circuito da Broadway em 1954, onde mantém sua atividade até a presente data (2008). Esse fechamento em torno de uma década dos dois teatros aponta para a avassaladora força dos meios de comunicação de massa. Primeiro, foi o cinema que retirou do teatro uma parte de seu público nos anos 1930, por apresentar o que até então era uma novidade: o filme falado. O ingresso de cinema era mais barato do que o de teatro, o que explica muito bem o porquê de alguns espetáculos encerrarem suas temporadas com apenas algumas apresentações, afinal se o sucesso comercial não se desse logo, o prejuízo de manter a produção em performance era muito alto¹⁰⁴. Com a Depressão, a situação financeira da população agravou-se, afetando assim os frequentadores de teatro. O rádio, que vinha se expandindo, consolidou nas décadas de 1930 e 1940 sua permanência como meio de comunicação de massa – eis o destino irônico dos dois teatros citados.

Três anos após *Days to Come*, Hellman voltaria novamente aos palcos com *The Little Foxes*, que alcançou menos público do que *The Children's Hour* em sua primeira temporada, mas sem dúvida consagrou-a como a primeira grande *escritora* norte-americana

¹⁰⁴ Esse fenômeno de encerramento quase instantâneo de temporadas que não se iniciam como absoluto sucesso ocorre até hoje na Broadway.

até então.

Herman Shumlin, o produtor e diretor que descobriu o talento de Hellman para o teatro e que já havia dirigido *The Children's Hour* e *Days to Come*, assinou também a produção e direção da nova peça, que estreou a 15 de fevereiro de 1939 no National Theatre, na West 41st Street, teatro com mais de 1.200 lugares. A peça ficou em cartaz por um ano e teve um total de 400 apresentações. Ao contrário da primeira peça que fizeram juntos, Hellman e Shumlin não tiveram com *The Little Foxes* nenhum problema relacionado à censura.

Com o sucesso da peça na Broadway, a adaptação não tardaria a ser solicitada por um estúdio: em 1941 estréia a versão cinematográfica com título homônimo, roteiro da própria Hellman, direção de William Wyler, produção de Samuel Goldwyn do estúdio MGM e Bette Davis no papel principal.

Três outras encenações da peça foram realizadas na Broadway: em 1967, dirigida por Mike Nichols, também consagrado diretor cinematográfico, com Anne Bancroft; em 1981, dirigida por Austin Pendleton, com Elizabeth Taylor; e a mais recente em 1997, dirigida por Jack O'Brien, com Stockard Channing¹⁰⁵. No Brasil, como será visto na seção 7, *The Little Foxes* também foi montada.

A ação de *The Little Foxes* transcorre em 1900 em uma pequena cidade do sul dos Estados Unidos. Regina Giddens e seus dois irmãos, Oscar e Ben Hubbard, recebem a visita do Sr. Marshall, um investidor do norte do país que lhes propõe capital para financiar uma fábrica de algodão, negócio que os tornaria a todos muito ricos. Porém um terço do investimento deve vir do marido de Regina, Horace, que está internado em uma clínica em Baltimore. Apesar das inúmeras tentativas de Regina de entrar em contato com o marido, ele nunca responde, o que a faz enviar a filha do casal, Alexandra, para buscar o pai.

¹⁰⁵ BROADWAY. **Website** mantido por The League of American Theatres and Producers. 2001-2007. Disponível em: <www.ibdb.com>. Acesso em: 15 set. 2007.

Ao retornar, Horace descobre que a urgência da esposa em trazê-lo de volta estava mais relacionada aos negócios do que às questões familiares, negando assim a sua participação no novo empreendimento. Como Oscar e Ben precisam de qualquer forma do terço que viria de Horace, Oscar trama com seu filho Leo, que trabalha no banco de seu tio Horace, para que Leo roube do cofre ações que equivaleriam ao terço de que necessitam. Ao fazer isso, os dois automaticamente excluem Regina do negócio milionário.

Horace descobre que suas ações foram roubadas e, para punir Regina, decide refazer seu testamento, deixando apenas as ações roubadas para ela, o que lhe garantiria uma velhice confortável, certamente não tão financeiramente gloriosa quanto ela sempre sonhara. A esposa, no entanto, vinga-se ao contar seus verdadeiros sentimentos pelo marido, causando nele um ataque do coração que poderia ser evitado se ela não se recusasse a pegar o remédio que estava no quarto.

De posse da informação sobre o roubo das ações, Regina chantageia Ben e Oscar, ameaçando-os de que se ela não obtiver setenta e cinco por cento das ações do novo empreendimento, ela denunciará os dois e o sobrinho à polícia, tendo como prova que as ações roubadas foram usadas como parte do pagamento do novo negócio sem a autorização de seu agora falecido marido. Sob protestos, os irmãos acabam cedendo. Ben faz uma leve ameaça sobre acusá-la de assassinato, o que não a abala. Alexandra, que já havia sido advertida pela empregada Addie e também por sua tia Birdie, esposa de Oscar, de que a única preocupação de seus familiares era enriquecer a qualquer custo, anuncia que vai embora.

5.1 *The Little Foxes*: análise a partir da estrutura da peça bem feita

Assim como foi feito na seção 3 com *The Children's Hour*, analisa-se agora *The Little Foxes* a partir da estrutura da peça bem feita.

A exposição, ou seja, a cena que apresenta alguns personagens (mesmo que não sejam os principais) e ajuda a compor o tom geral da peça ocorre logo no início quando Addie e Cal, os empregados negros da casa de Regina, conversam sobre afazeres domésticos, sendo interrompidos pela chegada de Birdie, seguida de seu marido Oscar, seu filho Leo, Regina, Sr. Marshall e Ben. Pela conversa que estão tendo, fica claro que Birdie é subserviente ao marido e que Regina está flertando com o Sr. Marshall.

O gancho ocorre quando os três irmãos acertam o negócio com o Sr. Marshall. Como já dito, a relação desse gancho com a ação principal da peça é a forma escorregadia com que os irmãos, especialmente Ben, explicam como os negócios serão conduzidos, isto é, via exploração de mão-de-obra dos negros da região. Essa cena expõe o método dos Hubbard: escorregadio e sorrateiro.

Em seguida vem o incidente, que se dá com a pressão dos irmãos sobre Regina para que ela apresse a entrada do dinheiro que prometeu conseguir de seu marido Horace. Essa ação aparentemente comum vai ser o estopim de todo o conflito.

Percebendo que seus irmãos não esperarão por muito mais tempo, Regina decide inventar uma mentira sobre a demora de Horace em responder as cartas dela. Tem-se a cena da crise, na qual Regina alega que o marido está, na verdade, querendo uma parte maior no negócio. Os irmãos discordam a princípio, porém a ganância, especialmente a de Ben, estimula-o a concordar em ceder aos Giddens uma porcentagem maior, desde que a diferença que vai para eles saia do percentual de Oscar. A princípio ele protesta, contudo é convencido

pelo irmão de que tudo permanecerá com a família dele: eles podem arranjar o casamento de Alexandra com Leo, pois ambos receberão a herança de seu tio Ben, uma vez que ele não deixará herdeiros.

A mentira de Regina não pode ser apenas de palavras ao vento, por isso é necessário que ela tome alguma atitude para que os irmãos esperem-na para entrar com seu marido no negócio. Dá-se o primeiro ponto de virada, pois Regina envia Alexandra para Baltimore para trazer o pai para casa. A história que a filha ouve da mãe, porém, nada tem a ver com os negócios. Regina alega sentir saudade do marido para garantir que a filha viaje.

O primeiro ponto-foco é aquele que retoma a questão apresentada no primeiro ponto de virada, atualizando-a para a crescente tensão. Leo conta a Oscar sobre as ações que o tio Horace guardou no cofre do banco, ao qual o sobrinho tem acesso. Essa cena é importante porque indica que os planos de Regina podem ser frustrados pelo irmão e sobrinho.

O ponto central é aquele em que o conflito aparentemente resolve-se por gerar uma situação de nó dramático, uma situação em que protagonista e antagonista parecem não poder fazer mais nada. Na peça, ele ocorre quando Horace anuncia que não permitirá que Alexandra e Leo casem-se e, principalmente, não dará o dinheiro a Regina para que eles entrem no negócio com o Sr. Marshall.

No entanto, Regina não desiste. Ela pede aos irmãos um pouco mais de tempo, que eles aparentemente concedem. Porém, Ben descobre o plano de Leo e de Oscar sobre roubar as ações do cofre, excluindo definitivamente a irmã e o cunhado do negócio. Ele aprova a idéia, exigindo não ter seu nome envolvido. Esse é o segundo ponto-foco, pois assim que Regina for excluída, seu objetivo passa a não mais existir.

Regina continua a insistir com o marido para que ele entre no negócio e os dois discutem intensamente. Eis o segundo ponto de virada, no qual Horace encerra a discussão e dá sua explicação moral para não entrar no novo negócio dos Hubbard: não permitirá que

aquela família continue a propagar a sua exploração.

Após o segundo ponto de virada, a favor dos irmãos antagonistas, temos outra exposição, dessa vez para informar que Horace sabe sobre as ações roubadas. Ele envia Cal, o empregado negro, ao seu banco com um recado a ser dado a um funcionário de confiança em frente ao sobrinho, pois assim ele saberá que o tio descobriu a verdade.

Logo em seguida dá-se um incidente entre Regina e Horace, que anuncia à esposa ter investido nos negócios de uma forma pouco usual. Ele afirma estar ciente do roubo das ações e anuncia que nada fará a respeito, exceto reescrever seu testamento, através do qual Regina terá direito somente às ações roubadas, obrigando os irmãos a devolverem o dinheiro a ela no futuro. Alexandra ficará com todos os outros bens de Horace.

Inconformada com a nova decisão do marido, Regina ataca-o revelando a aversão que sente por ele, o que o faz passar mal. Ao tentar alcançar o vidro de remédios, Horace quebra-o e pede a Regina que pegue o outro que está no quarto deles. Dá-se a cena da crise: Regina simplesmente não se move e Horace tem um ataque ao tentar subir as escadas. Em seguida, ele é levado para o quarto e o médico da família é chamado.

A crise conduz ao clímax, que é o momento de mais alta tensão dramática, no qual há o embate final entre protagonista e antagonista. O estado grave de Horace gera duas possibilidades: se ele sobreviver, o máximo que fará será manter a decisão sobre deixar as ações roubadas para a esposa; se morrer, porém, Regina será a herdeira natural, juntamente com a filha, além de poder denunciar o roubo das ações. Ao saberem do estado de Horace, todos vão à casa de Regina, que exige de Ben e Oscar setenta e cinco por cento de participação no novo negócio, caso contrário ela os entregará à polícia e avisará o Sr. Marshall sobre o roubo, fazendo com que ele cancele o negócio para não ter seu nome envolvido em um escândalo. Os irmãos, relutantemente, concordam com a proposta. Alexandra sai do quarto para anunciar que o pai acabara de falecer, o que fará de Regina a

mais nova milionária da região, uma mulher muito mais rica do que os seus irmãos ou seu marido jamais foram.

Logo após o clímax, há uma resolução, isto é, o momento em que é apresentada um final para todo o conflito da peça. Vitoriosa, Regina faz planos de ter a vida que sempre sonhou, participar da alta sociedade de Chicago, comprar o que quiser. Ben faz uma leve ameaça sobre um dia denunciá-la pela morte do marido, o que não a abala. Regina quer que Alexandra vá com ela a Chicago; a filha decide abandonar a mãe.

5.2 O Mundo em Preto e Branco

A estréia de *The Little Foxes* em 15 de fevereiro de 1939 foi um evento na Broadway, em parte porque se esperava mais uma boa produção de Herman Shumlin, e também porque público e crítica queriam saber se Hellman conseguiria se reerguer do fracasso comercial de seu recente texto. Muitos elogios foram feitos à produção requintada de Shumlin, com cenários e figurinos de primeira grandeza, dignos da mais cara produção hollywoodiana – era inevitável não comparar a peça às notícias da imprensa sobre o filme porvir *Gone with the Wind* (E o Vento Levou – 1939), guardadas, evidentemente, as devidas proporções de seus veículos de comunicação. Também exaltadas foram a firme direção de Shumlin e a interpretação magistral de Tallulah Bankhead, que para muitos críticos criou e eternizou a personagem Regina, não sendo nem mesmo superada pela excelente Bette Davis na adaptação fílmica que viria poucos anos depois. Como foi fato marcante na carreira de Hellman, *The Little Foxes* não escaparia aos constantes rótulos de bem feita e melodramática. Brooks Atkinson (1939a, p. 23) novamente formula a primeira crítica de peso sobre a peça:

Se comparada a *The Children's Hour*, que foi sua primeira peça notável, *The Little Foxes* ocupará segundo lugar. Porque ela é um deliberado exercício de malícia – mais melodramático que trágico, não tão delicada na sua manipulação do palco [...] Seu primeiro ato é uma obra-prima de talentosa exposição. Sob o requinte de uma ocasião social ela sugere com admirável reticência a maldade de seus conspiradores. Quando ela 'relaxa' nos outros dois atos, escreve com abandono melodramático, tramando tortura, morte e roubo como o autor de um suspense. Ela fez seu drama hermeticamente fechado; é um astuto trabalho de construção, ponderado e independente. No final, ela empurra um discurso de importância social, que é sem dúvida sincero. Mas *The Little Foxes* é tão engenhosamente elaborada que ela carece de espontaneidade. É mais fácil aceitá-la como uma peça habilmente planejada do que como um documento no estudo da humanidade.¹⁰⁶

Atkinson não vê no arcabouço formal da peça ou, em outras palavras, na sua forma bem feita, o principal problema da peça: ele elogia a “talentosa exposição” do primeiro ato. O problema parece residir nos recursos melodramáticos que a autora utiliza nos dois atos seguintes: tortura, morte e roubo são elementos teatrais que o crítico ataca, basta lembrar-se de sua posição quanto à morte de Martha em *The Children's Hour*. Quando o crítico escreve que é mais fácil aceitar *The Little Foxes* “como uma peça habilmente planejada do que como um documento no estudo da humanidade”, é fácil enxergar o procedimento dele em relação às peças que se afastam da “esfera do humano” e “voltam para o teatro” – exatamente a crítica que ele fez à primeira peça da autora. Ou seja, deixar o procedimento teatral exposto, à vista, perturba a ordem da “humanidade” que uma peça pode transmitir.

Joseph Wood Krutch (1939, p. 244), da revista *Nation*, foi diretamente ao ponto crucial da peça ao afirmar que:

Em *The Little Foxes*, como em sua segunda e menos próspera peça, há alguma tentativa em sugerir que a perversidade de todos os principais personagens está de alguma forma conectada com o sistema social, e nós somos chamados a contemplá-la não meramente como uma bela espécie de

¹⁰⁶ “As compared with *The Children's Hour*, which was her first notable play, *The Little Foxes* will have to take second rank. For it is a deliberate exercise in malice – melodramatic rather than tragic, none too fastidious in its manipulation of the stage [...] Her first act is a masterpiece of skillful exposition. Under the gentility of a social occasion she suggests with admirable reticence the evil of her conspirators. When she lets loose in the other two acts she writes with melodramatic abandon, plotting torture, death and thievery like the author of an old-time thriller. She has made her drama air-tight; it is a knowing job of construction, deliberate and self-contained. In the end she tosses in a speech of social significance, which is no doubt sincere. But ‘The Little Foxes’ is so cleverly contrived that it lacks spontaneity. It is easier to accept as an adroitly designed theatre piece than as a document in the study of humanity.”

corrupção florescente, uma espécie de flor do mal, mas também como uma úlcera maligna por seu valor diagnóstico não menor que em si e para si mesmo. [...] Se *The Little Foxes* parece menos próxima da perfeição do que *The Children's Hour*, isso se dá porque é menos inevitável em seu desenvolvimento e ocasionalmente mais melodramática em sua ação do que deveria ser, apresentando personagens mais sutilmente concebidos do que a história na qual eles figuram.¹⁰⁷

Krutch acerta ao relacionar os principais personagens ao sistema social e, ao dizer que a peça deveria ser menos melodramática, acaba seguindo a mesma linha de pensamento de Atkinson no que se refere à esfera do humano ser prejudicada pelos recursos considerados excessivamente teatrais.

Um dia após a publicação do texto de Krutch, Atkinson propõe uma discussão complementar que faz uma curiosa interpretação dos objetivos da dramaturga e vai de encontro à idéia de Krutch no que se refere aos males sociais:

A julgar por um discurso de implicação geral, Miss Hellman pretende acusar o forte individualismo como um dos males sociais. Sua peça é por demais engenhosamente elaborada para esse propósito. Ela organizou as forças opostas tão arditamente que as conclusões devastadoras estão previamente ordenadas pela construção da peça e não por livre arbítrio. Arte tem precedência sobre a filosofia; a inventividade com a qual ela manobra suas peças no tabuleiro de xadrez é mais fascinante do que seu pensamento. Porém, dentro da esfera provinciana de escrita meticulosa, pungente e elegante, *The Little Foxes* é teatro vívido com personagens talhados no ódio.¹⁰⁸ (ATKINSON, 1939b, p. 123)

O posicionamento de Hellman certamente nada tem a ver com o forte individualismo indicado pelo crítico. Isso fica claro em várias passagens que associam as ações dos Hubbard às ações de uma classe dominante que só visa à multiplicação do seu

¹⁰⁷ “In *The Little Foxes*, as in her second and least successful piece, there is some attempt to suggest that the wickedness of all the principal characters is somehow connected with the social system, and we are asked to contemplate it not merely as a beautiful specimen of flourishing corruption, a sort of flower of evil, but also as a malignant ulcer interesting for its diagnostic value no less than in and for itself [...] If *The Little Foxes* seems less nearly perfect than *The Children's Hour*, it seems so because it is less inevitable in its development and occasionally more melodramatic in its action than it should be, presenting characters rather more subtly conceived than the story in which they figure.”

¹⁰⁸ “To judge by one speech of general implication, Miss Hellman means to indict rugged individualism as one of the social evils. Her play is a little too shrewdly contrived for that purpose. She has arranged the opposing forces so artfully that the devastating conclusions are foreordained by play construction rather than by free will. Craftsmanship takes precedence over philosophy; the ingenuity with which she manoeuvres her counters on the chess board is more fascinating than her thinking. But within the more parochial sphere of tidy, stinging, terse writing, *The Little Foxes* is vivid theatre with characters etched in hatred.”

capital. O crítico também faz uso de um conceito bem interessante, o de livre arbítrio, como se ele realmente nunca estivesse relacionado aos argumentos que a peça expõe. Cada público pode ver na peça o que quiser, assim como é evidente que os autores escrevem a partir de idéias que querem transmitir. Acreditar que a construção que Hellman fez da peça conduz a uma conclusão equivale a aceitar que nenhuma peça ou mesmo obra artística deva expressar um ponto de vista.

Ao contrário dos críticos que se concentraram em aspectos considerados negativos, Ruth McKenney, da *New Masses*, revista de esquerda para a qual contribuía regularmente autores como Eugene O'Neill, Dorothy Parker e Ernest Hemingway, encontrou na peça as qualidades de um clássico:

A peça de Miss Hellman não é uma cínica e educada descrição dos ricos e de seus truques de gabinete. A peça é cruel – embora termine com esperança. Porque a jovem filha e a admirável e digna empregada negra tomam uma posição contra a corrupção – significativamente, juntas. É só um gesto, quando a peça termina – um toque da mão da empregada no ombro da filha. Contudo, é exatamente o gesto certo. [...] A carreira de Lillian Hellman como dramaturga começou com o impacto de *The Children's Hour*. Ela escreveu alguns dos poucos bons filmes que vieram de Hollywood. E agora, com *The Little Foxes*, ela toma seu lugar como uma das mais vigorosas e notáveis dramaturgas americanas, uma escritora de teatro que tem algo corajoso e honesto a dizer. *The Little Foxes* é um dos grandes eventos dessa ou de qualquer temporada na Broadway. É absolutamente imprescindível.¹⁰⁹ (MCKENNEY, 1939, p. 29-30)

Em 1967, Mike Nichols, já consagrado diretor de teatro e quase um iniciante no cinema¹¹⁰, propõe uma nova montagem de *The Little Foxes*. Contando com alguns dos melhores atores e atrizes dos palcos nova-iorquinos, entre eles Anne Bancroft como Regina

¹⁰⁹ “Miss Hellman’s play is no cynical, polite description of the rich and their parlor tricks. The play is savage – and yet it ends with hope. For the young daughter and the proud, dignified Negro servant take their stand against the corruption – significantly, together. It is only a gesture, as the play ends – a touch of the servant’s hand on the daughter’s shoulder. But it is exactly the right gesture. [...] Lillian Hellman’s career as a playwright began with the impact of *The Children’s Hour*. She has written some of the few good movies to come out of Hollywood. And now, with *The Little Foxes*, she comes into her own as one of American’s most vigorous and exciting playwrights, a writer for the theater who has brave and honest things to say. *The Little Foxes* is one of the great events of this or any season on Broadway. It is an absolute must.”

¹¹⁰ Mike Nichols havia dirigido na Broadway *Barefoot in the Park* (Descalços no Parque – 1963) e *The Odd Couple* (O Casal Diferente – 1965), ambas de Neil Simon. Seu único filme até então era *Who’s afraid of Virginia Woolf?* (Quem tem Medo de Virginia Woolf? – 1966), baseado na peça homônima de Edward Albee. *The Graduate* (A Primeira Noite de Homem – 1967) estrearia ao fim de 1967.

Giddens e George C. Scott como Ben Hubbard. Passadas quase três décadas, o tom da crítica sobre o texto não mudaria muito, como podemos ver através das palavras de Clive Barnes (1967, p. 53), do *New York Times*:

A peça de Miss Hellman é extraordinariamente bem feita – tão bem feita na verdade que deve ser considerada como sua pior inimiga. Porque só ocasionalmente pode-se ler um romance policial, que pode ser tão bom, tão absorvente, que você olha para ele por uma satisfação mais substancial que um suspense comum pode oferecer. *The Little Foxes* às vezes sugere algo mais que o drama simétrico e calculado. Entretanto tais sugestões não são consumadas. [...] A vida nunca é tão preta e branca quanto Miss Hellman quer nos fazer acreditar – nem, no que se refere ao assunto, é tão conveniente.¹¹¹

A clássica oposição entre bem e mal que o melodrama carrega e mantém desde a sua origem é exposta por Barnes e considerada um exagero. Um detalhe interessante é o crítico afirmar que a peça às vezes sugere mais do que a simetria do drama, o que remete aos primórdios da peça bem feita, quando tinha a função de corrigir os exageros melodramáticos e não o contrário. Quem melhor resolveu o impasse da crítica sobre a questão do melodrama foi Walter Kerr (1967, p. D1), também do *New York Times*:

É uma peça americana, talvez não uma grande peça, talvez não uma peça que será encenada daqui a 300 anos, mas uma peça virtualmente perfeita em seu tipo, deficiente e ingênua, musculosa e viva nos golpes pretos e brancos que ela dá contra um mundo orientado pelo dinheiro. Melodrama? É isso. [...] Miss Hellman não é uma inocente no teatro ou uma mera criadora de emoções. Calmamente, e com um olhar inteligente e inabalável, ela assimila todas as artimanhas dos negócios na criação de seus personagens, deixando-os tratar a situação simplesmente como algo a ser esperado em uma idade avançada. [...] Não é só a autora que sabe o que está fazendo: os personagens também sabem. Habilidade, e mais que habilidade, está aqui a trabalho. Pela extrema simplicidade da situação, a determinação com a qual ela é perseguida reflete um modo de pensar, um hábito de manusear ações e psiques, como se elas fossem igualmente negociáveis, que uma vez existiu na colcha de retalhos americana e que pode continuar a caracterizar uma era ainda por vir. América era melodrama em 1900. Talvez ainda seja.¹¹²

¹¹¹ “Miss Hellman’s play is extraordinary well made – so well made in fact that it might be regarded as its own worst enemy. For just as occasionally you can read an unpretentious crime novel, which can be so good, so engrossing, that you look to it for more substantial satisfaction than an ordinary thriller can offer, so *The Little Foxes* at times suggests something more than the well-turned machine-made drama. But such suggestions are not fulfilled. [...] Life is never quite so black and white as Miss Hellman would have us suppose – nor, for that matter, is it so convenient.”

¹¹² “The play is an American one, not a great play perhaps, perhaps not a play that will be performed 300 years from now, but a play virtually perfect of its kind, lean and candid, muscular and mettlesome in the bold black and white strokes it makes against a money-glided world. Melodrama? It is that. [...] Miss Hellman is no

Kerr admite ser a peça um melodrama sem que isso pese negativamente, além de relacioná-la ao modo de vida americano na virada do século e à possível existência desse modo de vida nos anos 1960. A relação do gênero enquanto forma histórica, postulada por Adorno, isto é, a forma artística como conteúdo sócio-histórico decantado, é o que dá base para entender *The Little Foxes* como o que a peça é: um melodrama, com personagens em preto e branco, como diz o crítico, claramente representando os excluídos do sistema industrial-financeiro e os donos dos meios de produção, do capital financeiro, e do mercado de ações; personagens que estão mais para a tipificação do que para a caracterização de profundidade psicológica do drama. Esse, aliás, é outro ponto controverso na análise da peça. Com exceção de Birdie, não há nenhuma personagem com contornos psicológicos definidos, pois exceto ela, todos se movem por dinheiro ou contra ele. A “era ainda por vir” mencionada por Kerr não tardou a chegar: o neoliberalismo ganharia força na década de 1980, especialmente incentivado por Margaret Thatcher, na Inglaterra, e Ronald Reagan, nos Estados Unidos, através de políticas econômicas de livre comércio e de dissolução do bloco comunista.

Graças à crítica de Walter Kerr, que além de elogiar a produção de *The Little Foxes* também exaltava a companhia de teatro e clamava por outras companhias de igual qualidade, um notório literato norte-americano, Edmund Wilson, escreveu ao diretor do espetáculo, Mike Nichols, uma carta aberta na qual o incentiva a dirigir uma série de espetáculos que segundo o crítico seria válido remontar. Em sua carta, Wilson (1968, p. 6) também tece um elogio direto à autora e defende-a do ataque constante dos críticos:

theatrical innocent, no mere purveyor of tin thrills. Quietly, and with a knowing and level eye, she absorbs all that is standard about the business into the cunning of her characters, letting them treat the situation as simply something to be expected in a wryly wicked age. It isn't only the author who knows what she is doing: the characters know, too. Craft, and more than craft, is here at work. For the very plainness of the situation, the single-mindedness with which it is pursued reflects a way of thinking, a habit of handling bonds and psyches as though they were equally negotiable, that did once exist in the American crazy quilt and that may continue to characterize an age for some time to come. America was melodrama in 1900. It may still be.”

Miss Hellman diz que seus críticos reclamam que suas peças são 'bem construídas' e 'melodramáticas'. Eu não considero tais reprovações como válidas. E o importante aspecto pelo qual *The Little Foxes* não é antiquada é que Miss Hellman não apenas não se sente obrigada a escrever 'uma tragédia com final feliz', mas não é sequer consciente de qualquer necessidade de chamar sua peça de tragédia ou comédia.¹¹³

É interessante que o próprio Wilson tenha levantado uma questão que a Hellman sempre foi muito cara: o gênero literário em *The Little Foxes*. Para a autora, embora tenha concebido a peça como um drama, o público deveria rir de personagens como Regina e seus irmãos, não ter ódio deles. Isso porque, segundo ela, eles são a representação de um universo patético, personagens mais próximos de uma comédia de humor negro (WRIGHT, 1986, p. 154).

A remontagem de Mike Nichols, na opinião de John Chapman, do *Daily News*, mostra o quanto um texto de conteúdo, bem-feito e melodramático, é por vezes reconhecido: “Pode ser que *The Little Foxes*, de Lillian Hellman, seja mais intensamente interessante agora do que era quando foi primeiramente produzida em 1939. Ou pode ser que ninguém esteja mais escrevendo como ela”¹¹⁴ (CHAPMAN, 1967, p. 70).

Encerrando a questão levantada pela crítica sobre o bem e o mal como elementos presentes na peça, cita-se Ben Brantley, crítico do *New York Times*, cuja opinião sobre a peça não se prende à psicologia ou a questões regionais:

Mas o drama de Hellman não é originalmente sobre psicologia, nem a respeito da sociologia de um sul devastado em transição. É uma máquina de enredo habilmente construída e de ritmo cativante que opõe bem e mal e deixa o mal vencer.¹¹⁵ (BRANTLEY, 2005)

¹¹³ “Miss Hellman says her critics complain that her plays are 'well-constructed' and 'melodramatic'. I do not regard these as valid reproaches; and the very important respect in which *The Little Foxes* is not old-fashioned is that Miss Hellman does not only not feel under any obligation to write 'a tragedy with a happy ending' but is not even aware of any necessity for calling her play either a tragedy or a comedy.”

¹¹⁴ “It could be that Lillian Hellman’s *The Little Foxes* is more intensely interesting now than it was when it was first produced in 1939. Or it may be that nobody is writing like Hellman anymore.”

¹¹⁵ “But Hellman’s drama is not primarily about psychology, nor for that matter the sociology of a shattered South in transition. It is an expertly constructed, grippingly paced plot machine that pits good against evil and lets evil win.”

5.3 A máquina de enriquecer ou Os princípios da exploração

5.3.1 O Método Hubbard

“Trazer a máquina para o algodão e não levar o algodão para a máquina”¹¹⁶.

Essa é a frase dita por Ben, no início do primeiro ato, quando ele conversa com o Sr. Marshall sobre o negócio que estão fechando, uma alusão ao resultado do período de industrialização e diversificação econômica que a Guerra Civil¹¹⁷ impôs ao Sul do país, até então majoritariamente agrícola. Após um período de depressão causado pela guerra, o Sul abriu suas portas para o mercantilismo e a construção de fábricas, o que permitiria, pelo menos *teoricamente*¹¹⁸, seguir o crescimento do Norte.

A escolha do lugar e da época para a peça foi propícia: uma pequena cidade ao sul dos Estados Unidos, no ano de 1900. Naquele período, as relações comerciais para a venda de algodão com o Extremo Oriente estavam abaladas devido ao Levante dos Boxers, um movimento insurrecional iniciado em 1898 na China e que tinha por finalidade não permitir a influência estrangeira em assuntos nacionais, tais como política, religião e economia¹¹⁹. Na peça, o interesse do investidor Sr. Marshall deve-se ao fato de que a oferta

¹¹⁶ “To bring the machine to the cotton, and not the cotton to the machine.” HELLMAN, 1971b, p. 146.

¹¹⁷ A Guerra Civil Norte-Americana ocorreu entre os anos de 1861 e 1865, tendo de um lado a união dos estados antiescravagistas (Norte), liderados por Abraham Lincoln, e do outro os estados confederados (Sul), liderados por Jefferson Davis. Após a guerra, o Norte saiu vencedor e a escravidão foi finalmente abolida através da *Thirteenth Amendment to the United States Constitution* (Décima Terceira Emenda à Constituição dos Estados Unidos), assinada em 31 de janeiro de 1865 e ratificada por três quartos dos 36 estados então existentes, no período de um ano. Três desses 36 estados só ratificaram a lei no século XX, sendo eles: Delaware, em 1901; Kentucky, em 1976; e Mississippi, em 1995.

¹¹⁸ *Teoricamente* porque a prometida expansão pela reconstrução, implementada através de um processo de ocupação do sul por interventores políticos do Norte, nunca ocorreu. Sem entrar em detalhes históricos que não fazem parte do escopo da peça e nem dessa pesquisa, o Sul tem sido, desde a sua derrota na Guerra Civil, a parte mais desprivilegiada do país.

¹¹⁹ O Levante dos Boxers iniciou-se entre lutadores marciais – denominados incorretamente de *boxers* – que se organizaram para destituir a dinastia Ch’ing, que estava no poder havia 250 anos. Com o apoio estratégico da

dos Hubbard para a produção têxtil de algodão é um excelente negócio, uma vez que o Norte sofria um declínio do mercado têxtil e muitos problemas com a luta de trabalhadores por melhores salários. O que os Hubbard oferecem, o mesmo que todo o Sul ofereceria ao Norte, é uma vasta produção a baixo custo, o que potencializaria o lucro. O Sr. Marshall, logo após a frase de Ben reproduzida acima, admite saber como extrair tal lucro dos novos empreendedores: “Bem, sejam quais forem suas nobres razões, as minhas são simples: eu quero ganhar dinheiro e acredito que ganharei com vocês”¹²⁰. O Sr. Marshall, embora certamente um homem mais sofisticado que os Hubbard no que concerne aos negócios, compartilha a mesma visão: garantir os lucros.

Uma das formas de se garantir os altos lucros esperados pelo Sr. Marshall é evidentemente a exploração da mão-de-obra barata dos trabalhadores, como fica claro na conversa de Ben com Horace, no segundo ato:

BEN. Baixo. Você acharia que o governador de um grande estado faria seu preço um pouco maior. Por orgulho, entende? (Horace sorri. Ben sorri) Salário baixo. 'O que você entende por salário baixo?' eu perguntei a Marshall. 'Menor que em Massachusetts', ele me disse, 'e a média lá é de oito dólares por semana'. 'Oito por semana! Por Deus', eu respondi, 'eu mesmo trabalharia por oito dólares por semana'. Nossa, não há brancos ou negros que não dariam o braço direito por três dólares por semana, não é, Horace?
 HORACE. Claro. E eles aceitarão menos que isso quando você colocá-los uns contra os outros. Você pode economizar um pouco assim, Ben. E fazê-los se odiarem só um pouquinho mais do que eles já se odeiam agora.
 REGINA. Do que vocês estão falando?
 BEN (ri). Ninguém dará problema, branco ou negro. Marshall me perguntou 'E as greves? É o que tem havido nos últimos três anos em Massachusetts'. Eu lhe disse: 'O que é uma greve? Eu nunca ouvi falar de uma. Venha para o Sul, Marshall. Nós temos boa gente e não somos dados a bobagens'.¹²¹

imperatriz, os *boxers* voltaram-se contra o poder imperialista, e passaram a lutar para expulsar os estrangeiros, matando missionários estrangeiros e também os chineses convertidos (especialmente os cristãos, que eram considerados culpados pela dominação estrangeira). Dois anos depois, em 1900, um movimento anticolonial organizado a partir de Pequim estendeu-se até os camponeses. O movimento foi sufocado pouco depois por um exército internacional criado pela Aliança das Oito Nações, que era composta pelos Impérios Japonês, Russo e Britânico, a França, os Estados Unidos, o Império Alemão, o Reinado da Itália e o Império Austro-Húngaro (listados por ordem de contribuição).

¹²⁰ “Well, however grand your reasons are, mine are simple: I want to make money and I believe I’ll make it on you.” HELLMAN, 1971b, p. 146

¹²¹ “BEN. Cheap. You’d think the Governor of a great state would make his price a little higher. From pride, you know. (Horace smiles. Ben smiles) Cheap wages. 'What do you mean by cheap wages?' I say to Marshall. 'Less than Massachusetts,' he says to me, 'and that averages eight a week.' 'Eight a week! By God!' I tell him, 'I’d work for eight a week myself.' Why, there ain’t a mountain white or a town nigger but wouldn’t give his right arm for three silver dollars every week, eh, Horace?

O valor proposto por Ben para o pagamento da hora trabalhada, menos da metade do valor da mesma hora trabalhada no Norte, interessava aos trabalhadores na medida em que os salários pagos nas áreas agrícolas eram ainda menores. Como Horace adverte, Ben ainda tentaria maximizar o lucro ao jogar os trabalhadores uns contra os outros. Era comum reservar vagas de trabalho para trabalhadores brancos pobres, o que naturalmente causava a competição por emprego por parte da população negra.

Um fato não mencionado na peça – e que historicamente beneficiou os donos de tecelagem de algodão do Sul – foi o *Convict Lease System* (Sistema de Arrendamento de Condenados). Através dele era permitida a contratação de prisioneiros para o trabalho em ferrovias e também como fura-greves. Essa prática era lucrativa tanto para o Estado, que arrendava o prisioneiro, quanto para o arrendatário, que explorava a mão-de-obra e, no caso de usar o trabalhador como fura-greve, beneficiava-se ainda mais ao eliminar a possibilidade de aumento de salários. O trabalhador em geral não recebia nada. Enquanto durou tal sistema, os negros estavam em maior desvantagem, pois recebiam as maiores sentenças e, mesmo os livres, recebiam os menores salários (SHELDEN, 2007).

Disso decorre a ironia de Ben ao contar que perguntou ao Sr. Marshall o que era uma greve. O método dos Hubbard para atrair o investimento pesado do Sr. Marshall em sua tecelagem nada mais é do que o conhecimento do princípio marxista de mais-valia: explorar a força de trabalho e recompensá-la com valor menor do que os ganhos gerados por ela, dando assim origem ao lucro. As greves, constantes no Norte, como afirma Marshall, eram muito menos frequentes no Sul. Considerando que Hellman chegou a escrever mais de cem páginas com anotações sobre o período que iria retratar, é possível acreditar que os

HORACE. Sure. And they'll take less than that when you get around to playing them off against each other. You can save a little money that way, Ben. And make them hate each other just a little more than they do now.

REGINA. What's all this about?

BEN (laughs). There'll be no trouble from anybody, white or black. Marshall said that to me. 'What about strikes? That's all we've had in Massachusetts for the last three years.' I say to him, 'What's a strike? I never heard of one. Come South, Marshall. We got good folks and we don't stand for any fancy fooling.'" Ibidem, p. 177, grifo do autor.

dizeres de Marshall sobre greves sejam uma referência geral ao Norte, e não necessariamente aos três últimos anos apenas: no período de dez anos antecedentes à ação da peça, foram registradas greves em Nova York, Pennsylvania, Massachusetts, Ohio, Idaho, Illinois, entre outros estados.

Outro ponto digno de nota sobre o método dos Hubbard é a decisão sobre o roubo das ações às quais Leo tem acesso. Quando Oscar descobre que Horace nega o dinheiro à Regina, conta a Ben que Leo pode conseguir o dinheiro “emprestado de um amigo”, ação incentivada por Ben. Oscar, ao contrário de Ben, não tem coragem para agir às claras, o que tem feito dele a sombra do irmão. Os irmãos, no entanto, complementam-se: enquanto Ben é quem organiza as ações maiores e que dependem de mais estratégia, Oscar ocupa-se das garantias menores e das ações sub-reptícias, como o roubo das ações e a insistência sobre o casamento de Alexandra e Leo, a fim de que o dinheiro permaneça com a família.

5.3.2 O método Regina

Se os irmãos Ben e Oscar valem-se de métodos pouco éticos para enriquecer, é Regina quem vai demonstrar, durante a peça, maior habilidade em transformar o que ela não tem na fortuna que consegue ao final. Esposa de Horace Giddens, um banqueiro rico, porém não milionário, Regina almeja pertencer à alta sociedade de Chicago, então a cidade mais agitada social e culturalmente dos Estados Unidos:

REGINA. Sr. Marshall, eu acho que o senhor está tentando me consolar. Chicago pode ser a cidade mais barulhenta e suja do mundo, mas eu ainda a prefiro ao som dos nossos cavalos e o cheiro de nossas azaléias. Eu adoraria multidões de pessoas, e teatros, e mulheres encantadoras. Mulheres muito encantadoras, Sr. Marshall?¹²²

¹²² “REGINA. Mr. Marshall, I think you’re trying to console me. Chicago may be the noisiest, dirtiest city in the

Seu sonho, porém, tem impedimentos: ela não dispõe do dinheiro necessário para levar a mesma vida que a Sra. Marshall, por exemplo, de quem pretende se aproximar para ser introduzida na alta sociedade: “Não levará muito tempo com a apresentação dela”¹²³. Para que Regina realize seu sonho, é necessário que seu marido, tratando-se do coração em um hospital em Baltimore, invista setenta e cinco mil dólares, o que garantiria a eles um terço da parte majoritária do novo investimento — os outros quarenta e nove por cento pertencentes a Marshall, que investe a maior parte do dinheiro, porém só recolherá os lucros, não participando da implantação do novo empreendimento.

As maquinações de Regina começam quando os irmãos a pressionam para que ela garanta a entrada do dinheiro de seu marido no novo negócio. Regina não tem tal garantia, pois Horace não menciona o assunto quando envia cartas. Confiante de que vai conseguir que o marido invista, Regina, fazendo jus à tradição negociante da família, joga com os irmãos, tentando aumentar os ganhos para ela e Horace, através da negociação do terço a ser investido por eles:

REGINA. Bem, *eu* não sei. Eu não sei sobre essas coisas. Parece-me que se você põe um terço você deveria receber um terço. Mas novamente, não há lei sobre isso, há? Eu pensaria que se você soubesse que precisavam muito do seu dinheiro, bem, você poderia dizer, eu quero mais. Eu quero uma parte maior. Vocês fizeram isso. Eu ouvi vocês falando que fizeram.¹²⁴

A estratégia de Regina é transformar o que ela ainda não tem, isto é, a garantia do investimento, em mercadoria, afinal para obter o dinheiro ela precisará investir sua “força de trabalho”. A mercadoria (promessa do investimento) provoca o desejo por parte dos irmãos, que precisam daquele valor para garantir o novo empreendimento, e não querem a

world but I should still prefer it to the sound of our horses and the smell of our azaleas. I should like crowds of people, and theaters, and lovely women – Very lovely women, Mr. Marshall?” HELLMAN, 1971b, p. 141-142.

¹²³ “It won’t take long with an introduction from her.” Ibidem, p. 148.

¹²⁴ “REGINA. Well, *I* don’t know. I don’t know about these things. It would seem that if you put up a third you should only get a third. But then again, there’s no law about it, is there? I should think that if you knew your money was very badly needed, well, you just might say, I want more, I want a bigger share. You boys have done that. I’ve heard you say so.” HELLMAN, 1971b, p. 153, grifo do autor.

participação de alguém de fora da família nos negócios. Por uma simples lógica de valor de uso (o dinheiro tem seu valor intrínseco) e valor de troca (o dinheiro passa a valer mais), ela consegue o almejado: o investimento de setenta e cinco mil dólares, que lhe garantiria dezessete por cento das ações totais (ou um terço da parte majoritária). Ben finalmente concorda com ela, embora saiba que esse é muito mais um desejo dela do que de Horace: ela fica com quarenta por cento das ações majoritárias, ou seja, mais de vinte por cento, contra dezessete por cento de Ben e quatorze por cento de Oscar, de quem a diferença pelo “lucro” obtido por Regina é retirada, sob a promessa de que ela pensaria na possibilidade de casar sua filha Alexandra com Leo.

A mercadoria prometida, no entanto, deve ser entregue em duas semanas: Regina manda a filha Alexandra buscar o marido em Baltimore, mesmo doente e sem condições plenas de viajar. Ao chegar, decidido a fazer justiça, Horace discute com Regina e nega o dinheiro para o investimento. Como os irmãos Hubbard já sabiam sobre as ações no cofre e do acesso que Leo tinha a elas, decidem usá-las, conseqüentemente excluindo Regina do negócio. Assim, a mercadoria de Regina é momentaneamente perdida.

Horace promete escrever novo testamento, deixando para a esposa apenas as ações que àquela altura ele já sabia terem sido roubadas, ficando todo o restante para Alexandra. O plano do marido é uma forma de punir a esposa: ele sabe que Oscar e Leo reporão as ações e, assim, não permite qualquer ação da parte dela. Regina terá que assistir à ascensão dos irmãos à categoria de milionários graças às ações que lhe pertencem por testamento, e das quais não pode fazer qualquer uso enquanto Horace estiver vivo. Sem a interferência de Regina, as ações voltaram a ter o mesmo valor de troca e de uso.

Ela, de mãos atadas, briga com Horace, ocasião em que ele admite que fará o novo testamento de modo a puni-la, o que a faz admitir nunca tê-lo amado. Devido a seu estado bastante delicado, Horace passa mal. Ao tentar alcançar o vidro de remédio que está na

sala, ele o deixa cair e pede a Regina que chame Addie para pegar o outro vidro em seu quarto. A esposa, no entanto, nada faz. Ela assiste à tentativa dele de chamar a empregada com sua voz impotente, sua malsucedida escalada pela escada e seu desmaio em virtude do ataque do coração provocado pela falta do remédio. Regina percebe que seu destino – glorioso ou trágico – depende da sorte do marido: se ele viver, os irmãos vencem, pois Horace não os acusará do roubo das ações; se ele morrer, Regina pode acusá-los e barganhar a sua entrada no novo negócio.

A sorte decide a favor de Regina e Horace morre. Regina, ameaçando mandar os irmãos e o sobrinho para a cadeia, faz uma nova oferta: livra-os da acusação de roubo desde que passe a ter setenta e cinco por cento do total da família, ou seja, mais de trinta e oito por cento do total majoritário, deixando para os irmãos apenas treze por cento do total majoritário. Novamente, Regina consegue aumentar consideravelmente o valor de troca das ações: o que antes representava dezessete e depois passou a vinte, agora representa trinta e oito por cento, o que garantiria a ela acesso a todo o *glamour* sonhado em Chicago.

5.3.3 A sala de estar

O espaço que melhor representa as características intrínsecas ao drama burguês é, sem dúvida, a sala de estar. Surgido no século XVIII, esse tipo de drama foi a forma de oposição à tragédia clássica, a forma representante da burguesia revolucionária. Peter Szondi ensina-nos porque a escolha de um espaço principal sempre foi essencial para esse tipo de drama:

O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. Quanto mais freqüentes são as mudanças de cena, tanto mais difícil é esse trabalho. (SZONDI, 2001, p. 33)

A sala de estar é ideal por agregar em si a possibilidade de lidar com vários aspectos do drama burguês ao mesmo tempo: é o espaço natural para o desenvolvimento de diálogos intersubjetivos; é o espaço representativo da família patriarcal; é o espaço no qual a família tem seu contato com o mundo social, através de outros personagens; por ser um espaço reservado à família, permite ao espectador apenas a participação como observador – e por isso a prerrogativa da quarta parede¹²⁵ é tão facilmente aceita quando se trata desse tipo de espaço.

The Little Foxes é uma peça herdeira da tradição do drama burguês na medida em que faz crítica aos personagens representados. Se no início do drama burguês os criticados eram os aristocratas, Hellman critica, nessa peça, a própria burguesia, que na época da criação do drama burguês era considerada uma figura heróica por haver destronado a classe aristocrática. O espaço em *The Little Foxes* faz jus à assertiva de Szondi, pois é reduzido a praticamente um único local onde toda a ação desenrola-se: a sala de estar da família Giddens.

Na estréia da peça, em 1939, o crítico Richard Watts Jr. reconheceu naquela família sulista toda a sua inclinação para a exploração e o acúmulo de bens, além da importância do espaço escolhido pela autora, como publicado em seu artigo no *New York Herald Tribune*:

Resumindo, *The Little Foxes* pode ser chamada de uma história de horror psicológico, tão virulenta é a sua contemplação de uma odiosa e ávida família sulista na virada do século. Por suas implicações, porém, é muito mais que isso. Através da sua cuidadosa indignação, ela se torna uma franca e zombeteira parábola da ascensão do sul industrial em toda a sua crueldade, seu feroz senso de realismo e seu fino escárnio pelos velhos adornos do romantismo confederado. Com ibseniana franqueza, a peça contempla implacável emergência de uma nova industrialização das cinzas de um passado sentimental, a subida ao poder de uma ordem social que se ergueu das fileiras dos códigos emocionais do velho Sul somente como uma máscara para sua escalada. Tudo isso Miss Hellman alcança em uma peça

¹²⁵ Por quarta parede entenda-se a linha imaginária que separa o público da encenação. Em teatros de palco italiano, a noção de quarta parede fica muito mais clara, pois se considerarmos que a ação transcorrida no palco, em uma peça realista, por exemplo, cujo cenário será montado ao fundo e nas laterais, apenas a parte da frente fica livre para que o público possa assistir ao espetáculo. Essa parte sem cenário, absolutamente aberta, é a quarta parede, pois embora, a priori, permitisse a intervenção do público com a encenação e dos atores com o público, isso não ocorre. O drama pressupõe que essa linha imaginária, essa quarta parede inventada, realmente exista e impeça o contato entre as duas partes.

calma que nunca deixa a sala de estar de uma casa de família. Aqui está outro importante drama americano.¹²⁶ (WATTS JR., 1939, p. 491)

O tema do Sul idealizado, levantado por Watts Jr., será discutido no próximo tópico que trata da presença da única personagem realmente psicologizada em *The Little Foxes*: Birdie Hubbard.

5.3.4 A presença analítica

Enquanto Regina é a personagem que requer mais atenção na peça, afinal tudo gira em torno de suas ações, é em Birdie que o leitor ou espectador encontra pausas e algumas das necessárias explicações sobre o passado dos Hubbard. Lillian Hellman sempre teve sua dramaturgia muito associada à de Ibsen, especialmente no que diz respeito aos “artifícios teatrais” que ela incorporou a sua dramaturgia. Szondi afirma, por exemplo, que os acontecimentos relatados em uma peça como *John Gabriel Borkhman* (1896), “[...] não são relatados em função deles mesmos. É essencial o que está 'atrás' deles e 'entre' eles: os motivos e o tempo” (SZONDI, 2001, p. 40). Se em *Borkhman*, o presente é um pretexto para a evocação do passado, em *The Little Foxes* há um entrelaçamento da peça bem feita e da função analítica, por exemplo, citada por Szondi ao falar de Ibsen. Ao mesmo tempo em que há uma ação dramática clássica, ou seja, que se move em direção a um clímax e a uma

¹²⁶ “In outline *The Little Foxes* might be called a psychological horror story, so virulent is its contemplation of a hateful and rapacious Southern family at the turn of the century. By its implications, though, it is far more than that. Through its thoughtful indignation, it becomes a scornful and heartfelt parable of the rise of the industrial South in all its ruthlessness, its savage sense of realism and its fine scorn for the older trappings of Confederates romanticism. With Ibsenesque directness, it contemplates the relentless emergence of a new industrialism from the ashes of a sentiment past, the coming to power of a social order that lifted itself from the ranks of the emotional code of the old South only as a mask for its ascent. All of this Miss Hellman achieves in a quiet play that never leaves the living room of a family home. Here is another fine and important American drama.”

resolução, há a constante presença do passado, retomado para explicar as ações presentes. A peça seria possível sem esse passado, porém viraria um bloco de ações encadeadas. O passado que vem à tona e é analisado pelos personagens através dos diálogos não tem qualquer força de interferência na ação do tempo presente, embora evidencie que os conflitos presentes, aqueles que estão representados no aqui-agora do palco, tiveram suas origens no passado, rompendo o mandamento clássico da peça bem feita: no palco não há passado nem futuro, só o presente.

A presença da técnica analítica em Hellman é menor do que em Ibsen, entretanto é suficiente para explicar a errônea insistência da crítica que, ao associá-la a Ibsen, só se lembra das chantagens e do suicídio. Vejamos alguns exemplos em que aparecem reflexos de técnica analítica e como eles desequilibram a noção de peça bem feita. No início da peça, alguns dados são expostos: o casamento de Oscar e Birdie, que se deu pelo interesse dele nas terras da família dela; as novas maneiras de continuar explorando os trabalhadores; e referências à escravidão. Logo, o *modus operandi* da família Hubbard não é algo que comece com a chegada do investidor Marshall à casa de Regina Giddens. O leitor ou espectador é obrigado a, logo de início, estabelecer uma conexão histórica com a informação que está sendo apresentada. A peça passa-se em 1900 e as referências de Ben datam de antes da Guerra da Secessão:

BEN. [...] *Nosso avô e nosso pai aprenderam novas maneiras e como fazê-las darem certo. Eles eram negociantes. Companhia dos Hubbard, Comércio. Outros, como a família de Birdie, desdenhavam deles. (Acomoda-se na cadeira) Para encurtar a história, Lionnet nos pertence agora. (Birdie pára de tocar) Vinte anos atrás nós tomamos a terra deles, o algodão deles e a filha deles [...]*¹²⁷

¹²⁷ “BEN. [...] *Our grandfather and our father learned the new ways and learned how to make them pay. (Smiles) They were in trade. Hubbard Sons, Merchandise. Others, Birdie’s family, for example, looked down on them. (Settles back in chair) To make a long story short, Lionnet now belongs to us. (Birdie stops playing) Twenty years ago we took over their land, their cotton, and their daughter [...]*” HELLMAN, 1971b, p. 145, grifo do autor.

Esposa de Oscar e cunhada de Regina, Birdie, a personagem adquirida como mercadoria pelo seu valor de troca na aquisição de Lionnet, é a detentora dos momentos em que a técnica analítica pode ser verificada. Através das falas dela comprova-se o que Szondi escreveu sobre *Borkhman*, ou seja, que é essencial enxergar o que há por trás e entre os acontecimentos.

BIRDIE. Eu não sei. Eu achei que eu gostasse dele. Ele era gentil comigo e eu pensava que era porque ele gostava de mim. Mas essa não era a razão – (Vira-se para Alexandra) Pergunte por que *ele* se casou *comigo*. Eu posso te contar. Ele já me disse muitas vezes.

ADDIE. Dona Birdie, não –

BIRDIE (falando muito rapidamente) Minha família era boa e o algodão dos campos de Lionnet era melhor ainda. Ben Hubbard queria o algodão e Oscar Hubbard se casou com o algodão pelo irmão. Ele era gentil comigo naquele tempo. Ele costumava sorrir pra mim. Desde então ele nunca mais sorriu. Todo mundo sabia a razão pela qual ele se casou comigo. (Addie se levanta) Todo mundo menos eu. Burra, Burra, eu.¹²⁸

A fala mostra que Birdie já passou sua vida em revista várias vezes e que nada mais é possível fazer para alterar seu destino. O tempo passado se cristalizou. A maneira como ela é tratada nada mais é do que a repetição de um acontecimento de duas décadas anteriores. Tal reconhecimento vem especificado na fala a seguir, quando conversa com Alexandra:

BIRDIE (categoricamente). Eu nunca tive uma dor de cabeça em toda minha vida. (Começa a chorar) Você sabe tão bem quanto eu. (Vira-se para Alexandra) Eu nunca tive uma dor de cabeça, Zan. É uma mentira que eles contam por mim. Eu bebo. Sozinha, no meu quarto, solitária, eu bebo. E quando eles querem esconder, eles dizem 'Birdie está com dor de cabeça de novo'.

ALEXANDRA (vai até ela). Tia Birdie.

BIRDIE. Mesmo você não gostará de mim agora. Você não gostará mais de mim.

ALEXANDRA. Eu te amo. Eu sempre te amarei.

BIRDIE (irritadamente). Não, não me ame. Porque em vinte anos você estará como eu. Eles farão com você as mesmas coisas. (Começa a rir) Quer

¹²⁸ “BIRDIE. I don’t know. I thought I liked him. He was kind to me and I thought it was because *he* liked *me* too. But that wasn’t the reason - (Wheels on Alexandra) Ask why *he* married *me*. I can tell you that: he’s told it to me often enough.

ADDIE. Miss Birdie, don’t –

BIRDIE (speaking very rapidly). My family was good and the cotton on Lionnet’s fields was better. Ben Hubbard wanted the cotton and Oscar Hubbard married it for him. He was kind to me, then. He used to smile at me. He hasn’t smiled at me since. Everybody knew that’s what he married me for. (Addie rises) Everybody but me. Stupid, stupid me.” HELLMAN, 1971b, p. 188-189, grifo do autor.

saber? Em vinte e dois anos eu nunca tive um dia inteiro de felicidade. Ah, um pouquinho, como hoje, com vocês. Mas nunca um dia inteiro de felicidade. Eu sempre digo a mim mesma, se eu tivesse pelo menos mais um dia *inteiro*... (pára de rir) E é assim que você vai ser. E você vai se arrastar atrás deles, como eu, esperando que eles não sejam tão ruins ou digam coisas que a façam se sentir mal – só que vai ser pior, porque você não tem uma mãe como a minha para se lembrar – [...]”¹²⁹

A referência à dor de cabeça que ela nunca teve é uma das maneiras de explicar os efeitos da convivência com os Hubbard – o motivo, como diz Szondi – refletida diretamente na projeção feita por ela, de que em vinte anos Alexandra estará como ela. O diálogo, ao mesmo tempo em que analisa o seu passado, projeta um futuro trágico, não no sentido clássico, porém da visão do mundo burguês. Como afirma Szondi, a “tragicidade imanente não reside na morte, mas na própria vida” (SZONDI, 2001, p. 45-46).

Szondi vai além quando afirma que “os homens de Ibsen só poderiam viver sepultados em si mesmos, alimentado-se da 'mentira da vida'” (SZONDI, 2001, p. 46). Birdie Hubbard encaixa-se perfeitamente nesse quadro. Enquanto *dramatis personae*, sua relevância dentro da estrutura de ação bem feita é apenas relativa. Tudo o que Birdie faz ou diz não influencia na ação direta do que vai acontecer com ela, pois nada acontece, afinal ela fica com os Hubbard, servindo apenas como referência para Alexandra, que sinaliza abandonar a mãe ao final da peça. Hellman não herdou de Ibsen apenas o senso para as técnicas espetaculares. Herdou também o fino senso de fazer o presente um mero artifício do passado.

No entanto, requer-se cuidado para não se deixar comover pela história de Birdie. Como bem argumentado pela personagem, sua família era boa com sua “gente” (leia-

¹²⁹ “BIRDIE (sharply). I’ve never had a headache in my life. (Begins to cry) You know it as well as I do. (Turns to Alexandra) I never had a headache, Zan. That’s a lie they’ll tell for me. I drink. All by myself, in my own room, by myself, I drink. Then, when they want to hide it, they say, 'Birdie’s got a headache again' – ALEXANDRA (comes to her). Aunt Birdie.
BIRDIE. Even you won’t like me now. You won’t like my anymore.
ALEXANDRA. I love you. I’ll always love you.
BIRDIE (angrily). Well, don’t. Don’t love me. Because in twenty years you’ll just be like me. They’ll do all the same things to you. (Begins to laugh) You know what? In twenty-two years I haven’t had a whole day of happiness. Oh, a little, like today, with you all. But never a single, whole day. I say to myself, if only I had one more *whole* day, then – (The laugh stops) And that’s the way you’ll be. And you’ll trail after them, just like me, hoping they won’t be so mean that day or say something to make you feel so bad – only you’ll be worse off because you haven’t got my Mama to remember – [...]” Ibidem, p. 189, grifo do autor.

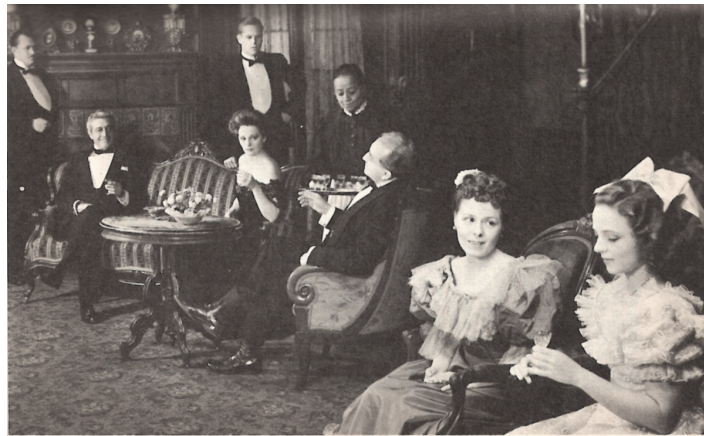
se negros) e o mundo sulista parecia um lugar harmonioso. Elizabeth Hardwick, crítica do *New York Review of Books*, parece ter deixado isso acontecer na ocasião da montagem de Mike Nichols. Para ela, a peça na década de 1930 tomava sua posição contra o capitalismo e, quase trinta anos depois parecia ser “[...] sobre um agrarianismo sitiado, uma vida sulista perdida, na qual virtude e gentileza tinham lugar, e, mais surpreendentemente, onde responsabilidade social e justiça poderiam, ao menos no nível pessoal, serem praticadas” (HARDWICK, 1967, p. 4)¹³⁰.

The Little Foxes de forma alguma trata o Sul com idealização. Ao contrário, o Sul idealizado por Birdie não existiu, e a venda dela aos Hubbard confirma o fato. Que Lionnet possa ter visto dias gloriosos com sua gente tratada com dignidade, como afirma Birdie, deve ser relativizado, afinal o pensamento do Sul era majoritariamente escravagista. Encerrando, Charlotte Goodman, ensaísta norte-americana, faz uma aproximação interessante de Birdie e Blanche Dubois, personagem de *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams:

Também semelhante à Birdie de Hellman é a fina alcoólatra em *Um Bom Chamado Desejo*, a quem Stanley Kowalski sarcasticamente chama de ‘canário’. Uma bêbada secreta como Birdie e uma mulher que valoriza cultura como Birdie o faz, Blanche Dubois é tão perdida no mundo do rústico Stanley Kowalski quanto Birdie o é no mundo dos mesquinhos novos-ricos dos Hubbard. A lembrança de Blanche sobre a perda da propriedade da família, Belle Reve, é remanescente das lamentações de Birdie sobre o declínio da propriedade de sua família, Lionnet.¹³¹ (GOODMAN, 1990, p. 138)

¹³⁰ “[...] about a besieged Agrarianism, a lost Southern agricultural life, in which virtue and sweetness had a place, and, more strikingly, where social responsibility and justice could, on a personal level at least, be practiced.”

¹³¹ “Also resembling Hellman’s Birdie is the genteel alcoholic woman in *A Streetcar Named Desire*, whom Stanley Kowalski sarcastically addresses as ‘canary bird’. A secret drinker like Birdie and a woman who values culture as Birdie does, Blanche Dubois is as lost in the world of the coarse Stanley Kowalski as Birdie is in the world of the avaricious nouveau-riche Hubbards. Blanche’s recollection of the loss of the family plantation, Belle Reve, is reminiscent of Birdie’s lamentations about the decline of her own family’s plantation, Lionnet.”



No alto – Herman Shumlin (em pé, à esquerda) em um ensaio de mesa com Tallulah Bankhead (sentada, ao meio) e Lillian Hellman (sentada, à direita).

No meio – *The Little Foxes*, com Tallulah Bankhead no papel de Regina Giddens, lançando um olhar de reprovação à filha Alexandra e à cunhada Birdie.

Acima – a montagem de 1981 de *The Little Foxes*, com Maureen Stapleton no papel de Birdie e Elizabeth Taylor no papel de Regina.

6 ADAPTAÇÕES FÍLMICAS NOS ESTADOS UNIDOS

Com o advento do som no cinema, primeiramente conseguido no filme *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer* – 1927), de Alan Crosland, Hollywood, então estabelecida como a maior indústria do cinema do mundo, iria sofrer uma nova expansão de produção, o que requereria a contratação de novos profissionais, entre eles roteiristas. Em 1930, então casada com o escritor Arthur Kober, Hellman muda-se para a Califórnia a fim de acompanhar seu marido na nova função dele: escrever roteiros para o estúdio MGM (Metro, Goldwyn e Mayer, sobrenome dos sócios-produtores do estúdio). Após alguns meses, cansada da vida doméstica que levava, Hellman decide trabalhar e, com a ajuda de Kober, consegue emprego no próprio estúdio MGM como leitora de roteiros, trabalho que consistia em passar o dia fazendo anotações sobre eles para os produtores, que leriam primeiramente as anotações para depois, se fosse o caso e valesse a pena, ler o roteiro (DICK, 1982 17-19).

Hellman leu roteiros por anos, trabalho que certamente teve influência em seus escritos, pois os roteiros de Hollywood, em sua maioria seguiam a estrutura de ação dramática da peça bem feita. Após se separar de Kober e iniciar um relacionamento com o escritor Dashiell Hammett, Hellman muda-se para Nova York, escreve *The Children's Hour* e, com o sucesso da peça na Broadway, é convidada por Samuel Goldwyn a roteirizar *The Dark Angel* (O Anjo Negro – 1925), peça da Broadway que o próprio Goldwyn havia transformado em filme silencioso homônimo dez anos antes. Coube à escritora adaptá-lo ao cinema falado, o que ela fez em 1935 com o dramaturgo inglês Mordaunt Shairp, a quem ela credita apenas a participação com sugestões. A adaptação fílmica de *The Children's Hour* só viria no ano seguinte, em 1936, com várias alterações, inclusive no título: *These Three* (Esses três) (DICK, 1982 21-25).

6.1 *These Three* ou Uma versão “limpinha”

O ano da produção de *These Three*, 1936, encontrou o Código Hays em pleno vigor. Isso faria com que o produtor Samuel Goldwyn tivesse que se adaptar às restrições impostas pelo Código, como não usar o nome da peça na qual o filme era baseado, pois devido ao sucesso na Broadway, o público automaticamente ligaria o filme à “peça sobre lesbianismo”; e retirar toda e qualquer sugestão de homossexualidade feminina (WESTBROOK, 2006b).

O Código não era claro em relação ao amor entre duas pessoas do mesmo sexo, pois sequer usava a palavra “homossexual” ou “lesbianismo”, entretanto deixava claro o lugar exato que esse tipo de comportamento poderia ter nos filmes:

No caso de amor impuro, o amor que a sociedade sempre considerou como errado e que foi banido pela lei divina, é importante dizer que:

1. O amor impuro não deve ser apresentado como atraente e bonito. [...]
3. Não deve ser apresentado de forma a que desperte paixão ou curiosidade mórbida por parte da audiência.
4. Não pode ser mostrado para que pareça correto e permissível.¹³²

Hellman foi escolhida para escrever a versão fílmica, seguindo os parâmetros do Código. Para tanto, além das adaptações características que uma obra de cinema exige, foi necessário também modificar a estrutura central: o que era uma acusação de lesbianismo ou, para usar os termos da própria peça, sentimentos anormais, no filme passaria a ser a acusação de sentimentos ditos normais: as duas mulheres estariam apaixonadas pelo mesmo homem. Para a direção, William Wyler, então consagrado e com grande experiência na direção de dramas e histórias de amor, foi o escolhido. Entre seus filmes, estão *A House Divided* (Uma

¹³² “In the case of impure love, the love which society has always regarded as wrong and which has been banned by divine law, the following are important:

1. Impure love must not be presented as attractive and beautiful. [...]
3. It must not be presented in such a way to arouse passion or morbid curiosity on the part of the audience.
4. It must not be made to seem right and permissible.” (THE PRODUCTION..., 2007)

Casa Dividida – 1931), *Jezebel* (Jezebel – 1938), *The Little Foxes* (Perfídia – 1941) e *The Best Years of Our Lives* (Os Melhores Anos de Nossas Vidas – 1946).

Nessa versão fílmica, a primeira cena trata da formatura de Karen e Martha. Após a comemoração, as duas seguem para seus quartos e Karen conta a Martha que pretende usar a casa deixada por sua avó em uma pequena cidade em Massachusetts para abrir uma escola. Algum tempo depois, quando as duas chegam à casa para começar as reformas, encontram-se com Joe, que estava recolhendo mel de uma colméia. Os três tornam-se amigos e Joe acaba por ajudá-las na reforma. Em uma das saídas de Joe e Karen para buscar material, os dois encontram-se com a tia dele, Sra. Tilford, que promete promover a escola e matricular Mary. A peça começa com a escola em funcionamento, enquanto o cinema, por ser um veículo de massas, tinha por hábito tornar as histórias mais fáceis de compreender. Nesse caso, era necessário explicar por partes como duas mulheres tornaram-se empreendedoras.

O começo do filme chega a ser romântico, com cenas de Karen e Joe conhecendo-se melhor e iniciando seu namoro. A primeira indicação da ação que colocará o enredo em andamento é o desaparecimento do bracelete, que no filme é mostrado sendo escondido por Rosalie. Como era necessário alterar o motivo da acusação por parte de Mary, uma cena diferente da peça foi criada: Joe dorme enquanto espera por Karen no quarto de Martha. Quando acorda, ele quebra acidentalmente um copo. Mary acorda devido ao barulho e vai até a porta do quarto de Martha. A Sra. Mortar também acorda e segue para o quarto da sobrinha. Lá ela recorda Martha de que Karen se casará em breve, o que faz a sobrinha chorar. Mary presencia tanto a saída de Joe do quarto de Martha quanto o choro dela por causa do casamento de Karen. Está armado o caminho para Mary mentir à avó em uma cena subsequente. O que na peça foram invenções retiradas do livro *Mademoiselle de Maupin*, nessa versão foi uma cena presenciada pela menina. Isso implica também a acusação feita pela Sra. Tilford: não há mais os sentimentos anormais da peça, e sim a acusação de um

triângulo amoroso no qual Martha destruiria a felicidade do casal. O conteúdo do romance *Mademoiselle de Maupin* concentra-se na figura bissexual da personagem central, o que torna o livro uma referência impensável nos tempos do Código Hays.

No filme, Mary usa basicamente o mesmo truque que usou na peça para convencer a avó de que está falando a verdade: chantageia Rosalie, pois sabe que ela roubou o bracelete, obtendo assim a comprovação necessária. A destruição instala-se na vida dos três protagonistas: Karen e Martha perdem suas alunas e o noivado de Karen e Joe é desfeito. Porém, no filme, as razões têm que ser alteradas, porque a temática homossexual foi retirada do enredo. Enquanto na peça Karen pede a Joe que vá embora porque ela sabe que ele foi afetado pela mentira na qual acreditou, no filme ela tem dúvidas sobre o amor e a fidelidade de Joe. Martha confessa seu amor por Joe, porém o faz diretamente a Karen, quando ele já partiu.

Estando os três separados, Martha decide apurar o caso e vai ao encontro de Rosalie para tentar descobrir algo (ela se lembra de comentários da tia sobre o desaparecimento de um bracelete). Rosalie confessa que foi chantageada e que o bracelete está com Mary. A empregada da Sra. Tilford encontra-o no quarto da menina. De posse da informação, Martha usa a Sra. Tilford, que está tão arrependida quanto na peça, guardadas as devidas proporções da acusação, para que tente reatar o relacionamento de Karen e Joe, o que a Sra. Tilford faz com sucesso, pois Karen segue para Viena, onde Joe está trabalhando como médico. Lá os dois voltam a ser o casal apaixonado do começo do filme. Martha simplesmente vai embora, sem deixar rastro, com a certeza de que não prejudicou Karen e Joe. Entre as modificações aqui citadas e as tantas outras deixadas de fora, a cena do júri merece um breve comentário e a ausência da homossexualidade no filme é o aspecto principal em foco nessa análise.

O júri é uma cena ausente na peça e só se sabe dele no terceiro ato, quando Martha conta para a Sra. Mortar que as professoras perderam o processo devido a sua ausência perante o juiz. Se na peça o júri não se faz necessário, porque o resultado da discussão na casa da Sra. Tilford já havia anunciado que as professoras perderiam, no filme a cena do júri acaba sendo supérflua pelo mesmo motivo. Lá estão os personagens, todos aguardando pela sentença. A única personagem tranqüila é a Sra. Tilford, que sabe do resultado de antemão, pois tem influência. Ao ser anunciado o resultado, as esperanças das professoras esvaem-se.

Sobre a questão da homossexualidade, como afirmou Brett Elizabeth Westbrook (2006b, grifo do autor):

Embora *The Children's Hour* possa não ser *sobre* lesbianismo, a escolha de Hellman pela mentira dificilmente poderia ter sido casual. A americanização do drama, fazendo-o palatável às platéias de Hollywood, coloca até o pensamento de uma sexualidade alternativa firmemente de volta no armário, depois que ele fugiu para o palco da Broadway.¹³³

Westbrook vai direto ao ponto ao comparar o avanço que a peça representou no teatro e o retrocesso ao qual foi submetida quando adaptada para a grande tela. Não se deve esquecer, porém, que o avanço só foi realmente completo em Nova York, na Broadway, pois houve uma série de proibições para a representação da peça, conforme previamente exposto. Independentemente da adaptação forçada pelo Código, o que se faz necessário discutir é a questão principal que a peça carrega: que o poder da mentira, quando encontra respaldo em pessoas abastadas e bem posicionadas socialmente, pode ser destruidor.

Em *These Three*, parte da força da peça é mantida até quase o final, quando os problemas na adaptação começam a aparecer. A Sra. Tilford, após receber a missão de reconciliar Karen e Joe, não sofre qualquer punição pelo fez. Mary é punida pela empregada,

¹³³ “While *The Children's Hour* may not be *about* lesbianism, Hellman's choice for the lie could hardly have been accidental. The Americanization of the drama, making it palatable for Hollywood audiences, places even the thought of an alternate sexuality firmly back in the closet after it had sneaked out onto the Broadway stage.”

que lhe dá um tapa no rosto, indicando que seu poder na casa da avó passaria a ser limitado. Karen e Joe terminam juntos e felizes em Viena. Martha vai embora. Para Westbrook (2006b):

Transformar a homossexualidade em heterossexualidade estimula esse processo de tornar o filme uma história de amor a qual as platéias de Hollywood estavam acostumadas – um filme que não provoca nenhuma de suas concepções. *These Three* abandona a força da mentira original pela demanda de um final feliz hollywoodiano. De certa forma, o Código de Produção, com sua insistência na heterossexualidade virtuosa, desempenha a função da Sra. Tilford, ao reforçar a norma sexual no conteúdo original da peça.¹³⁴ (WESTBROOK, 2006b)

O tão criticado suicídio de Martha na peça, ao ser contrastado com o final quase feliz dela no filme, talvez explique quanta força o filme perde com a retirada da temática homossexual. Isso porque seria inverossímil – levando em conta o que a peça apresenta – que uma mulher como Martha cometesse suicídio simplesmente por não ter consumado seu amor por um homem. Com a heterossexualização dessa personagem, fica difícil relegá-la ao seu ódio e desespero, como pedia Brooks Atkinson. A heterossexualização, como bem notou Westbrook, pavimentava o caminho para o final feliz. O Código instruíva claramente como lidar com as questões de adultério:

À parte a consideração pela santidade do casamento e do lar, o triângulo, ou seja, o amor de uma terceira pessoa por uma das pessoas já casadas requer tratamento cuidadoso. Tal tratamento não deve causar comisseração contra o casamento enquanto instituição”.¹³⁵ (THE PRODUCTION..., 2007)

A revista *Time* publicou uma elogiosa crítica à adaptação de Hellman em 1936:

Na versão para o cinema, o boato acusa uma das professoras de um desvio de conduta normal e não anormal. Essa simples mudança mais fortalece do que enfraquece a história, torna o enredo inteiramente conveniente para o consumo de todos cinéfilos com os conhecimentos mais rudimentares dos

¹³⁴ “Transforming the homosexuality into heterosexuality abets this process of making the film into the kind of love story to which Hollywood audiences were accustomed – one that does not challenge any of their assumptions. *These Three* surrenders the force of the original lie to the demand for a Hollywood happy ending. In a sense, the Production Code, with its insistence on chaste heterosexuality, performs the function of Mrs. Tilford, by enforcing a sexual norm on the play’s original content.”

¹³⁵ “Out of a regard for the sanctity of marriage and the home, the triangle, that is, the love of a third party for one already married, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution.”

fatos da vida. Brillantemente dirigido por William Wyler e interpretado por um elenco admirável, *These Three* permanece na tela o que *The Children's Hour* é no palco – uma horripilante investigação de como alguns adultos honrados podem sofrer à mercê de uma criança vil.¹³⁶ (THE NEW..., 2006)

Ao afirmar que a heterossexualização torna o filme mais palatável para as grandes platéias, a revista reconhece a diferença intelectual entre o público de teatro e o de cinema, estando o primeiro mais apto a aceitar concepções diferentes daquelas estabelecidas pela norma – Westbrook já havia feito a mesma analogia indiretamente. A revista, no entanto, exagera na função de Mary na peça, como se ela fosse a força motriz que destruísse as vidas dos três personagens principais. Tanto na peça quanto no filme, ao menos esse ponto está preservado: a vilania de Mary é apenas o estopim para que a Sra. Tilford, essa a verdadeira força motriz, mostre o que é capaz de fazer com seu poder, influência e dinheiro. A criança vil não faz ninguém realmente sofrer; ela causa distúrbios, é verdade. O poder de separar as três vidas até então unidas, seja por amizade, amor, ou ambos, está concentrado nas mãos da avó. Isso revela que a expectativa dramática que alguns críticos tinham em relação à figura vilanesca de Mary trasladou-se para o cinema.

Comparando a peça com a versão fílmica, nota-se o esforço de Hellman em se adequar ao Código para realizar o filme. O cinema apresentava-se como um novo e promissor meio de expressão para a dramaturga e Hollywood passaria a ser um de seus endereços por uma década, até que a contratação de seu trabalho fosse proibida durante o período macartista. Wyler imprimiu uma direção cuidadosa, e assim como Hellman, adaptou-se às convenções do Código, filmando uma história completamente diferente da peça. O resultado, no entanto, é um filme muito inferior ao texto original que lhe deu base, mesmo adaptado pela própria autora. Há quem defenda exatamente a idéia contrária, como Bernard F. Dick, para quem

¹³⁶ “In the screen version the rumor charges one of the teachers with normal rather than abnormal misbehavior. This trivial change strengthens rather than weakens the story, makes it entirely fit for the consumption of all cinemaddicts with the most rudimentary knowledge of the facts of life. Brilliantly directed by William Wyler and acted by an admirable cast, *These Three* remains on the screen what *The Children's Hour* is on the stage – a calmly bloodcurdling investigation of what several honorable adults can suffer at the untender mercies of one dishonorable child.”

Hellman foi a sua melhor adaptadora e que encontra no filme uma série de referências à peça, como o tema musical de Martha, que muitas vezes é tocado quando as duas professoras estão juntas, o que, segundo ele, pode ser uma alusão à homossexualidade de Martha e de sua verdadeira preferência por Karen e não Joe (DICK, 1982, p. 39). Porém, como já dito por mais de um crítico, as platéias eram pouco dadas a sutilezas dessa espécie. Assim, o que o filme realmente expõe é a vitória do Código sobre a produção artística. O que na Broadway havia sido um promissor escândalo, em Hollywood diluiu-se em um romântico final feliz.

6.2 A vingança do diretor

O desejo de levar *The Children's Hour* para as telas tal como a peça era nunca foi abandonado por William Wyler. Em 1960, ele retoma o projeto em associação com a United Artists, arriscando, se necessário fosse, produzir o filme sem o selo de aprovação¹³⁷ do Código de Produção. Com o projeto da refilmagem de *The Children's Hour* em andamento, além da pressão que os estúdios faziam para que o Código diminuísse suas restrições, houve uma revisão de regras em 1961, mostrando sinais de abrandamento que, embora tímidos, possibilitariam que a nova versão não ficasse sem o selo. Como informa Alison A. Grounds (2006):

Em três de outubro de 1961, a Associação de Cinema da América (MPAA) aprovou uma mudança no Código de Produção permitindo a representação da homossexualidade e outras aberrações sexuais quando 'tratadas com cuidado, discrição e prudência'.¹³⁸

¹³⁷ O selo era uma forma da Associação de Cinema da América (MPAA) garantir o controle da produção, uma vez que as salas de cinema não exibiriam filmes que não tivessem o selo de aprovação.

¹³⁸ "In October 3, 1961, the Motion Picture Association of America approved a change in the Production Code to allow the depiction of homosexuality and other sexual aberrations when 'treated with care, discretion and restraint'."

Em outras palavras, a representação da homossexualidade estava sendo liberada de forma apenas parcial e com uma espécie de controle de qualidade do Código, sendo possível afirmar que, trinta anos após a instauração dele na indústria cinematográfica, a proposta de mudança nos anos 1960 ainda era bastante tímida, indicando o atraso social em relação à questão.

Hellman foi convidada por Wyler para roteirizar novamente a peça, dessa vez com liberdade de manter o enredo original. A priori ela aceitou, contudo a morte de seu companheiro Dashiell Hammett, em 1961, causou-lhe desinteresse, o que a fez abandonar o roteiro, em seguida assumido por John Michael Hayes, roteirista até então conhecido por seu excelente trabalho com o diretor inglês Alfred Hitchcock em filmes como *Rear Window* (Janela Indiscreta – 1954) e *The Man Who Knew Too Much* (O Homem que Sabia Demais – 1956).

O roteiro de Hayes, embora apresente inúmeras pequenas modificações em relação à peça, mantém os principais eventos, assim com a linha narrativa central. Uma modificação, porém, merece comentários: o suicídio de Martha após saber da verdade pela própria Sra. Tilford. Na peça, a Sra. Tilford tenta telefonar para a escola para falar que descobriu a verdade, porém as professoras não atendem. Após a confissão de seu amor por Karen, Martha suicida-se e só então a Sra. Tilford chega. Hayes modificou tal cena de forma considerável, de modo que, quando a Sra. Tilford chega à escola para contar que descobriu a mentira que a neta contou e a chantagem para que Rosalie corroborasse com sua história, Martha e Karen ouvem-na. Essa mudança é importantíssima: na peça, Martha não teve a chance de saber; agora ela sabe e mesmo assim enforca-se. A alteração rendeu nas telas a seqüência cinematograficamente mais bela do filme: após a saída da Sra. Tilford da escola, Martha recolhe-se em seu quarto e Karen vai caminhar. Enquanto caminha, Karen olha para a janela de Martha e vê que ela está fechando-a. Continua a andar, pressente que há algo errado

e volta para a casa (a música reforça o clima). O quarto de Martha está trancado. Karen chama-a, ela não responde, o que obriga Karen a forçar a porta com um candelabro. A câmera mostra a porta na qual Karen bate, dessa vez por dentro do quarto, podendo ser vista a sombra de uma corda em linha reta. Ao entrar, a câmera mostra em *close* o rosto de Karen, em desespero e corta para dentro do quarto, no nível do chão, o que só permite ver uma cadeira caída, a sombra de dois pés balançando e um sapato próximo à cadeira¹³⁹.

Para Westbrook, o suicídio de Martha após o pedido de perdão e reparos da Sra. Tilford enfraquece o filme: “Continuar o filme depois das revelações da Sra. Tilford tem o mesmo efeito que terminar a peça com o suicídio de Martha. O centro do drama afasta-se do problema da Sra. Tilford e de como ela exerce poder”¹⁴⁰ (WESTBROOK, 2006a). Isso implica dizer que, uma vez sabendo da verdade, Martha não precisaria se suicidar, pois teria sua vida devidamente restaurada. É nesse ponto que o filme avança em relação à peça: mesmo passados trinta anos da estréia, a homossexualidade permanecia um assunto tabu, a ponto de não interessar mais a Martha ter sua escola de volta e sua moral perante a sociedade restituída. O que Martha descobre é que realmente ama Karen e que tal sentimento é anormal por não saber lidar com ele. Mesmo com o apoio de Karen ao dizer que “Esse não é um novo pecado que eles dizem que nós cometemos. Outras pessoas não foram destruídas por ele”¹⁴¹, Martha sabe que, por não compreendê-lo e não aceitá-lo, ela não pode viver como as outras pessoas: “Essas são as pessoas que querem isso. Que acreditam nisso. Que escolheram isso para elas. Isso deve ser muito diferente”¹⁴². Logo, querer, acreditar e escolher são opções muito diferentes de alguém como ela que não consegue lidar com o que descobriu. O suicídio, mesmo após a visita da Sra. Tilford, faz sentido, porque reforça a opção da personagem em

¹³⁹ Ao final dessa seção, encontram-se algumas fotos de cena comentadas dos filmes *The Children's Hour* e *These Three*.

¹⁴⁰ “Continuing the film beyond the point of Mrs. Tilford's revelations has the same effect as ending the play with Martha's suicide. The center of the drama shifts each time away from the problem of Mrs. Tilford and how she exercises power.”

¹⁴¹ “But this isn't a new sin they tell us we've done. Other people aren't destroyed by it.” HELLMAN, 1971a, p. 64.

¹⁴² “They are the people who believe in it, who want it, who've chosen it. We aren't like that.” Ibidem.

não poder viver em um mundo no qual não há espaço para um amor como o dela e uma pessoa como ela. Embora Karen tente imaginar um mundo melhor, Martha tem consciência de que seus dias não seriam nada fáceis. O filme mostra que a perspectiva de reparação financeira e moral em nada alteraria a posição de Martha, pois o que a sociedade pensa e a forma como a sociedade trata pessoas como ela ficou evidenciada de várias formas: a retirada das meninas da escola, o veredicto do júri, a desconfiança de Joe.

Segundo Grounds (2006), o suicídio de Martha era uma solução comum nos filmes:

A resolução de *The Children's Hour* é característica do destino de personagens homossexuais nos filmes dos anos 1960. Embora a questão da invisibilidade fosse remediada, a crescente visibilidade de lésbicas vinha acompanhada de retratos de homossexuais violentas, predatórias, manifestas ou solitárias. *The Children's Hour* representa a típica caracterização na qual uma homossexual reprimida e atormentada suicida-se porque parece ser a única opção viável para lidar com desejos sexuais tão inaceitáveis.¹⁴³

É tentador aceitar a opinião de Grounds. No entanto, não se deve considerar Martha uma personagem deslocada da realidade apresentada na peça. A questão para Martha não é apenas aceitar seus desejos sexuais e, principalmente, afetivos – embora esses não sejam mencionados na crítica – mas aceitá-los após o que ela vivenciou naqueles meses. Assumir a homossexualidade naquele momento seria atribuir a si mesma uma condição que ela não poderia suportar. Assim, a forma como Martha foi retratada em *The Children's Hour* não está apenas em conformidade com o tratamento “cuidadoso, discreto e prudente” solicitado pelo Código; também está em conformidade com a repressão que a sociedade oferecia àqueles que se desviavam de sua norma de conduta. É esse o grande ganho do filme: mostrar que o suicídio não é uma decisão pessoal e isolada da esfera social, pelo contrário, é incentivado por ela.

¹⁴³ “The resolution of *The Children's Hour* is characteristic of the fate of homosexual characters in the movies of the 1960s. Although the issue of invisibility was remedied, the increasing visibility of lesbians was accompanied by portrayals of violent, predatory, overt or lonely homosexuals. *The Children's Hour* represents a typical characterization in which a repressed, tortured homosexual commits suicide because it appears to be the only viable option to dealing with such unacceptable sexual desires.”

Ao final do filme, Martha é enterrada e Karen despede-se colocando uma flor em seu caixão. A Sra. Mortar, que assiste ao gesto de Karen sentada, é em seguida colocada em um táxi. Joe e a Sra. Tilford assistem à cena enquanto Karen sai andando sem olhar para ninguém. Tal final apresenta uma espécie de resolução mais explicativa para as platéias de cinema: apesar de tudo, Karen venceu a infâmia e a injustiça e, apesar da morte da amiga, ela pode caminhar digna e de cabeça erguida novamente. Sem dúvida, a cena final resolve um problema para o espectador que a peça deixa em aberto: o final de Karen é incerto, pois não se sabe se ela vai procurar Joe; se ela vai aceitar a proposta da Sra. Tilford; se ela vai ficar na cidade ou vai embora; e, principalmente, se ela algum dia vai se recuperar de tudo aquilo. O filme mostra uma Karen já recuperada, porém ainda consciente do mal imposto pela sociedade.

6.3 Raposas em Hollywood

A adaptação de *The Little Foxes* para as telas foi o segundo trabalho em conjunto de Hellman como roteirista e William Wyler como diretor. As negociações para o filme começaram quando a peça estava há poucos meses em cartaz e já era sucesso de público na Broadway. De olho na bilheteria, Samuel Goldwyn, o produtor da MGM viu na peça o potencial para um bom filme com rentável bilheteria. Os direitos autorais de Hellman, segundo especulações em 1939, estariam por volta de 100.000 dólares. O plano de Goldwyn era promover a carreira da atriz Barbara Stanwick, colocando-a no papel de Regina Giddens. Hellman, no entanto, advogava a favor de Tallulah Bankhead, que interpretava Regina nos palcos (SCREEN..., 1939, p. 27). Como em Hollywood as escolhas de elenco são sempre

sujeitas a mudanças, e Tallulah já havia sido recusada até para o papel de Scarlett O'Hara em *Gone with the Wind* (E o Vento Levou – 1939), a atriz convidada para interpretar a personagem principal foi Bette Davis, uma estrela do *star system*¹⁴⁴, com carreira estabelecida e enorme talento. Segundo a atriz:

Em [*The*] *Little Foxes*, eu implorei ao produtor, Samuel Goldwyn, para que deixasse Tallulah Bankhead interpretar Regina, porque Tallulah era magnífica no palco. Ele não deixou. Ele deveria, porque eu tive que fazer o papel exatamente do jeito que Tallulah o fez, porque foi assim que Miss Hellman o escreveu. Mas eu fiquei triste que Tallulah não pudesse registrar a Regina do teatro, porque ela era maravilhosa.¹⁴⁵ (MCBRIDE, c1983, p. 108)

O episódio de negociação de direitos autorais e escolha de elenco evidencia o processo comercial da produção de um filme. Apesar disso, os dois principais envolvidos, Hellman e Wyler, garantiram o teor crítico da adaptação. O filme sofreu várias pequenas modificações, porém em geral é bastante fiel à peça no que concerne aos principais pontos dramáticos. Há, no entanto, a criação de um personagem inexistente na peça: David Hewitt, jornalista que se enamora de Alexandra, fazendo-a entender com mais precisão os efeitos das ações dos Hubbard. David funciona como uma espécie de comentador que transita tanto pelo mundo dos Hubbard quanto pelo dos trabalhadores negros. É através de David que Alexandra ganha consciência do mundo em que vive e toma a decisão de ir embora com ele ao final do filme. Na peça, Alexandra toma tal decisão por conta própria após ouvir os conselhos de sua tia Birdie e de Addie.

Cinematograficamente, a cena mais representativa do filme é a de Oscar e seu filho Leo enquanto barbeiam-se e falam sobre as ações que estão no cofre do banco¹⁴⁶. Na peça, a cena se dá logo após a conversa de Oscar e Regina, que se retira para seu quarto,

¹⁴⁴ O *star system* visava a promover astros e estrelas para os filmes de Hollywood, criando empatia com o público através dos papéis que eles interpretavam e dos pares românticos que formavam.

¹⁴⁵ “On [*The*] *Little Foxes*, I begged the producer, Samuel Goldwyn, to let Tallulah Bankhead play Regina because Tallulah was magnificent on the stage. He wouldn't let her. He should have, because I had to do that part exactly the way Tallulah did it, because that's the way Miss Hellman wrote it. But I was always sad that Tallulah couldn't record Regina from the theater because she was marvelous.”

¹⁴⁶ Ao final dessa seção, há um conjunto de fotos de cena comentadas do filme *The Little Foxes*.

deixando Oscar com o empregado Cal. Em seguida, entra Leo e sai Cal. Pai e filho, então, conversam na sala de estar sobre as ações que Leo em breve furtará. A conversa é interrompida pela entrada de Ben e em seguida a de Regina. Essa cena se dá quando todos esperam pela chegada de Horace, a ser trazido de Baltimore por Alexandra.

O filme faz um jogo de cenas difícil de reproduzir com o mesmo efeito em uma peça realista. Alexandra manda um bilhete para a família avisando que o pai não está bem e que vão se hospedar em um hotel por uma noite. Nesse mesmo hotel, Alexandra encontra-se casualmente com David, e ele provoca-a apresentando uma amiga, a quem ela se recusa a cumprimentar. Em retaliação, David pede à mulher que desculpe Alexandra, pois ela vem de uma família de pessoas mal-educadas. Alexandra conta ao pai, que a adverte sobre sua atitude brusca, o que a faz voltar e pedir desculpas à mulher. Na peça, a parada do pai e da filha no hotel é contada quando eles chegam. É em seguida, no filme, que se dá a cena entre Oscar e Leo. Leo acorda, vai ao banheiro e lá encontra o pai barbeando-se. Há dois espelhos no banheiro, cada qual em uma parede de frente para a outra. O espelho de Oscar é fixo, ao passo que o de Leo é móvel, o que lhe permite aproximá-lo do rosto. Os dois são mostrados em plano médio até esse momento. Assim que o faz e começa a contar que seu tio Horace não precisa investir dinheiro do banco porque tem as ações da Union Pacific, há uma troca de enquadramento, passando a mostrar o espelho de Oscar. Por esse novo ângulo, é possível ver Oscar e, no reflexo do espelho, Leo, que é mostrado pelo seu espelho, pois ele está de costas. Enquanto Leo descreve o que há no cofre além das ações, a câmera permanece na mesma posição, com Oscar fazendo intervenções breves a fim de deixar o filho contar o máximo que puder. Ao falar sobre um poema que estava no cofre, escrito pela mãe de Horace, a câmera volta ao plano médio, mostrando os dois personagens, um ainda de costas para o outro, vestidos de forma quase idêntica: calça escura e camiseta branca. Oscar pergunta como é que o filho sabe de tudo aquilo. Ainda em plano médio, os dois encaram-se e Leo dá uma

desculpa que não convence o pai, afastando-se da câmera e do pai ao mesmo tempo, enquanto recolhe seus apetrechos. Oscar não acredita e aproxima-se do filho, juntamente com a câmera que os mantém em um canto do banheiro. Leo confessa, pressionado pelo pai, que abriu o cofre. A câmera aproxima-se e mostra novamente os dois, frente a frente, em ângulos quase de *close-up*. Oscar fala hipoteticamente sobre como seria bom se eles pudessem usar as ações para ter uma maior participação no novo empreendimento familiar. A câmera novamente recua à medida que Oscar se afasta de Leo e conclui sua idéia de como usar as ações sem que Horace saiba.

A câmera não tem a função simplesmente descritiva. Ela cria, dentro do espaço íntimo e restrito do banheiro, uma espécie de microdramaturgia, isto é, um processo metonímico que tem por princípio que a construção do enredo e da montagem é idêntica. Dessa forma, a montagem ajuda a reconstruir pelas partes aquilo que o todo do filme representa¹⁴⁷. A cena da barbeação é exemplar nesse sentido porque, além de mudar a ambiência padrão da sala de estar para a intimidade do banheiro, Leo e Oscar passam a se reconhecer um no outro através dos espelhos. Enquanto o filho vê no pai o futuro que o aguarda, isto é, ser um homem frustrado e à sombra do irmão Ben, o pai reconhece no filho aquilo que ele foi no passado: um jovem cheio de idéias, porém sem talento para ampliar seu dinheiro. A partir da revelação sobre as ações que estão no cofre, Oscar arquiteta seu plano. Eis o poder da microdramaturgia: revelar, através de um simples jogo de câmera e da utilização de um espelho, os dois pontos de vista presentes na cena: o primeiro, o de Oscar, que vê em Leo a chance de se beneficiar no negócio com uma porcentagem maior de participação; o outro é o ponto de vista da roteirista e do diretor, que faz uso do espelho para ver a construção do diálogo e das idéias dos dois personagens.

¹⁴⁷ Essa idéia está apresentada nos livros do diretor russo Sergei Eisenstein: **Film Form: Essays in Film Theory**. New York: Hartcourt, Brace and World, 1949; **The Film Sense**. New York: Hartcourt, Brace and World, 1947; e **The Short Fiction Scenario**. London: Methuen, 1988.

Outra cena que vale comparar com a peça é a cena final, na qual Alexandra enfrenta Regina. Na peça, após negar ficar com a mãe e perguntar se ela está com medo de dormir sozinha no quarto – o corpo de seu marido ainda está lá – Addie aproxima-se de Alexandra e mostra através de um gesto que vai cumprir a promessa feita a seu falecido patrão: ela fica ao lado de Alexandra e segura seu braço. A resolução do filme é ainda mais sombria. Alexandra revela que não vai seguir com a mãe para Chicago e após uma pequena discussão, Regina concorda em deixá-la livre para fazer o que quiser. O embate entre as duas é mostrado através de planos que ora focalizam Regina com a câmera próxima a Alexandra e ora focalizam Alexandra com a câmera próxima a Regina, que está na escada. Regina então sobe em direção a seu quarto e olha para o outro quarto, onde está o corpo de Horace. Ela pára enquanto sobe as escadas ao mesmo tempo em que a câmera move-se lentamente de seu personagem para a porta do quarto. O ângulo modifica-se novamente e passa a mostrar as duas personagens do andar de cima da casa. Com as duas enquadradas, Regina convida Alexandra para dormir com ela. Em *close*, Alexandra pergunta se a mãe está com medo. A mãe então é mostrada do ponto de vista de Alexandra, no alto da escada, incapaz de responder à pergunta da filha. Alexandra, em *close*, dá um sorriso discreto que indica a pena que sente da mãe. A câmera retorna ao andar superior, próxima a Regina, e mostra Alexandra recolhendo seu casaco e chapéu que estão sobre uma cadeira, até se retirar da sala. Regina, mostrada em *close*, observa furiosa a atitude da filha. Respira fundo e continua a subir as escadas, dirigindo-se para seu quarto, sendo mostrada em plano geral. Ao chegar ao quarto, aproxima-se em *close* da janela e abre as cortinas. Do lado de fora, sob forte chuva, David e Alexandra saem da casa, mostrados pelo ponto de vista de Regina, que os segue até desaparecerem no meio da noite. A câmera retorna ao *close* de Regina, revelando não mais uma expressão odiosa. Regina agora sabe que pode e deve seguir seu caminho depois de tudo que fez. Mesmo abandonada pela filha, ela tem planos de um futuro glorioso em Chicago.

Com um lento movimento, e ainda sob o ângulo do *close*, Regina vai se afastando da janela, o que não mais permite que se veja seu rosto com tanta clareza, pois as cortinas provocam sombra. Após estar totalmente encoberta pelas sombras, ela começa a fechar a cortina e o filme encerra-se.

A cena final, além de mostrar o embate das duas personagens via diálogos, evidencia-os também pelos ângulos de câmera. A cena começa no andar inferior e, enquanto Regina sobe as escadas, a câmera acompanha-a, a representação da própria estrutura dramática que se encaminha para o clímax. Ao receber a negativa de Alexandra, Regina e a câmera estão no andar superior. O clímax da cena foi atingido, faltando apenas a sua resolução: ao reconhecer que foi abandonada pela filha, Regina recolhe-se às sombras, que são a metáfora da ação da categoria de pessoas que ela representa, aqueles capazes de qualquer ato para a ascensão financeira¹⁴⁸.

¹⁴⁸ A idéia sobre as sombras enquanto metáfora foi proferida pelo Prof. Dr. Marco Antonio Guerra durante a disciplina “De O’Neill a Albee: teatro, cinema e sociedade”, ministrada por ele e pela Profa. Dra. Maria Silvia Betti no 2º. semestre de 2005 na Faculdade de Letras da USP.



A seqüência em que Mary observa o beijo no rosto que Martha e Karen trocam. É a partir dessa cena que a menina inventa as acusações contra as professoras no filme *The Children's Hour* (1961).



No alto, Karen e Martha tentam entender o que está acontecendo enquanto uma esquiva Sra. Tilford não as encara em *The Children's Hour* (1961). No meio, Karen é consolada por Joe e Martha prepara-se para enfrentar a velha senhora (acima, à direita) em *The Children's Hour* (1961). Acima, *These Three* (1936), filme no qual o enfrentamento também ocorre. Vale notar que nessa primeira adaptação, Joe frequentemente está posicionado entre Karen e Martha, enquanto em *The Children's Hour* tais posicionamentos não são tão fixos, uma estratégia do diretor para indicar imageticamente como é dada a nova triangulação.



A seqüência mais cinematograficamente bela de *The Children's Hour* (1961).



A elogiada cena em que as raposinhas Oscar e Leo conversam sobre as ações de Horace que estão no cofre do banco. Pai e filho reconhecem-se e projetam-se um no outro, uma metáfora de como o desejo por acúmulo de capital mantém-se e propaga-se.



Wyerler recria visualmente a tensão da peça bem feita: ação crescente, clímax e resolução.



A sombria última cena de *The Little Foxes* (1941): Regina recolhe-se às sombras após assistir à partida de sua filha Alexandra.

7 MONTAGENS E ADAPTAÇÕES NO BRASIL

Das oito peças originais e quatro adaptações de Lillian Hellman, ao que se tem notícia, duas chegaram ao Brasil, não apenas no teatro – como seria natural pensar – também na televisão. Como a presença da dramaturga norte-americana iniciou-se em nosso país em 1948 e sua mais recente manifestação foi em 2006, dividiu-se a análise entre as performances teatrais, a adaptação para teleteatro e seus vestígios em telenovelas¹⁴⁹.

7.1 Para o palco

Discutir a presença de autores estrangeiros, e muitas vezes até mesmo de autores nacionais, no teatro brasileiro, torna-se tarefa difícil devido à amplitude do território nacional e à dificuldade de acesso a arquivos de jornais e revistas, essa última acentuando-se principalmente em pesquisas de qualquer material que date de mais de uma década. Assim, seria por demais ambicioso propor-se a comentar as encenações no Brasil, considerando que, excetuando-se as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, só se tem notícia das peças de Hellman por uma curta temporada em Curitiba¹⁵⁰. Por esse motivo, optou-se por discutir as encenações nas duas maiores capitais do país. O título dessa seção, “Montagens e Adaptações no Brasil”, foi mantido devido às adaptações para teleteatro e telenovela, que foram exibidas em rede nacional.

¹⁴⁹ Ao final dessa seção encontram-se algumas fotos comentadas das produções teatrais e televisivas.

¹⁵⁰ É certo que *The Little Foxes* foi encenada em 2004 com o título *As Pequenas Raposas*, em Brasília-DF, e *The Children's Hour* foi encenada em 2006 com o título *Calúnia*, em Niterói-RJ, porém tais apresentações não se constituem como temporadas teatrais.

A primeira peça de Hellman a chegar ao Brasil foi *The Little Foxes*, em 1946, menos de uma década após sua estréia nos Estados Unidos. O momento do teatro brasileiro era de transição, pois ele começava a cada vez mais ser profissionalizado – o que culminaria no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), dali a dois anos – e a influência do teatro francês tornava-se cada vez menor, segundo João José (1946, p. 4):

É curioso o que está se passando recentemente no Brasil. Outrora, dominava no nosso palco o teatro francês, com suas peças geralmente repletas de ‘coups de theatre’, de efeitos certos e seguros. Criou-se para o nosso público a mística de que o pano só poderia cair sobre finais de ato caprichados, com rasgos de efeito. No teatro americano, por exemplo, escandalisa [sic] a muita gente (e no inglês, também) o final de ato ‘frio’, sem suscitar uma vibração pronunciada no público. Às vezes, essas peças tinham de ser adaptadas, enxertadas, retocadas, para satisfazer ao nosso público. [...] Ultimamente o teatro norte-americano está dominando os nossos palcos e é curioso notar que nada menos de quatro das obras que ora estão sendo dadas no Rio são dessa procedência.

As quatro obras citadas pelo crítico da revista *A Scena Muda* são: *Claudia*, de Rose Franken, *Perfídia*¹⁵¹ (*The Little Foxes*, com tradução de Raymundo Magalhães Júnior), *Desejo* e *Anna Christie*, ambas de Eugene O’Neill. João José chama *Perfídia* de “[...] a vigorosa obra dramática de Lillian Hellman aplaudida em vários continentes” (JOSÉ, 1946, p. 4).

O mesmo crítico afirma que a “descoberta” do teatro norte-americano “[...] se deve, sobretudo à capacidade revelada de nossos homens de teatro com domínio de língua inglesa” (JOSÉ, 1946, p. 4). Embora o autor não explique exatamente como essa “capacidade revelada” surgiu, é possível que com o estreitamento de laços diplomáticos entre Brasil e Estados por ocasião da II Guerra Mundial possa ter havido um maior intercâmbio de idéias entre profissionais de teatro dos dois países, até porque a Europa e, por conseguinte, a França, ficou com suas atividades teatrais bastante comprometidas durante o período.

¹⁵¹ Na seção Apêndice, encontram-se fichas técnicas completas das montagens brasileiras de *The Children’s Hour*, *The Little Foxes* e *Lillian*.

Para o crítico de *A Scena Muda*, o maior mérito do teatro norte-americano até aquele momento era o da “[...] desfrancestração, desbitolando a nossa mentalidade teatral e abrindo-lhe novos e mais largos horizontes” (JOSÉ, 1946, p. 4). Ele também fez uma aposta profética: “Mas o que é inegável é que o teatro norte-americano poderá ter uma importância decisiva entre nós — no sentido de educar num novo [rumo?] as nossas platéias e de influenciar também os nossos verdadeiros autores num sentido mais amplo” (JOSÉ, 1946, p. 4). Essa influência tornou-se verdadeira, pois autores como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, só para citar dois expoentes, foram bastante influenciados por autores como Arthur Miller, Tennessee Williams, entre outros.

São poucas e esparsas as notícias sobre a montagem de *Perfídia*. Sabe-se que ocorreu graças à Companhia Sociedade Amigos do Teatro, encabeçada por uma das estrelas do teatro da época, Maria Sampaio, e que também contava com outros atores e atrizes de peso como Rodolfo Mayer, Nelson Vaz, Rodolfo Arena e Wahita Brasil. Uma notícia publicada em *A Scena Muda* afirmava que “Wahita Brasil continua a ser muito cumprimentada pelos seus admiradores pelo seu excelente desempenho no papel de Birdie, em 'Perfídia', a grande obra dramática de Lillian Hellman” (BOA..., 1946b, p. 4).

Também em *A Scena Muda* (BOA..., 1946a, p. 4) foi publicada a notícia da produção da peça:

Maria Sampaio continua a tomar providências para a boa organização do repertório de sua temporada deste ano. Uma das peças que a festejada artista resolveu dar é a vigorosa obra dramática ‘The Little Foxes’, criação de Tallulah Bankhead no teatro e de Bette Davis no cinema. Essa obra, de autoria de Lillian Hellman, a maior autora dramática norte-americana (foram dela os argumentos de ‘Infâmia’, ‘Estrela do Norte’ etc.), conquistou o prêmio Pulitzer de teatro [sic].

O trecho revela um dado da organização do teatro brasileiro à época da estréia de *The Little Foxes* no Brasil: a preocupação com a escolha do repertório (conjunto de obras teatrais), pois era esse quem definia, juntamente com o talento dos atores e das atrizes, a

qualidade de uma companhia teatral. No início do século XX, as companhias chamadas de repertório ostentavam muito mais os nomes consagrados de seus atores e atrizes do que propriamente o nome das peças e de seus autores.

A chegada de Hellman ao Brasil parece ter se dado pelo sucesso que a autora alcançou em terras americanas. Como o próprio trecho acima menciona, ela era considerada “a maior autora dramática norte-americana”, sendo inclusive agraciada com um prêmio de peso¹⁵². Recorrer a uma autora como Hellman também revela, por parte da companhia teatral de Maria Sampaio, atenção comercial, pois as companhias de repertório tinham que se manter dos próprios rendimentos dos espetáculos.

O crítico Hermilo Borba Filho (1950, p. 401) afirma que

Lillian Hellman produziu comédias de maior consistência literária, muitas delas transportadas para o cinema, onde o clima em que os personagens se movimentam coloca-se em alturas acima das normais, revalorizando conflitos cotidianos e choques de interesses. As suas peças mais conhecidas são: *The Children's Hour*, *The Little Foxes*, *Watch on the Rhine*, *The Searching Wind*, *Another Part of the Forest*.

Das peças citadas por Borba Filho, a única que poderia realmente ser classificada como comédia, pelo menos na visão da própria autora, é *The Little Foxes*. As outras não têm qualquer humor típico de comédia, exceto em cenas muito específicas. A opinião do crítico dá margem para se pensar como tal afirmação originou-se. O trecho está incluso no capítulo que trata do teatro nos Estados Unidos e apresenta descrições de vários dramaturgos, o que parece ser uma compilação de vários escritos sobre autores.

Sem dúvida alguma a personalidade brasileira que mais esteve ligada à figura de Hellman foi Tonia Carrero. Todas as montagens de *Calúnia* (*The Children's Hour*) contaram com a participação, direta ou indireta, de Tonia, seja como atriz, dona de companhia teatral, produtora ou tradutora.

¹⁵² Hellman nunca foi agraciada com o Prêmio Pulitzer. O prêmio mais importante conquistado pela dramaturga naquele período foi o New York Drama Critics' Circle, por *Watch on the Rhine*, que estreou em abril de 1941.

Calúnia foi encenada pela primeira vez em 1958, inaugurando o Teatro Mesbla no Rio de Janeiro, com tradução creditada a Gustavo Dória, que também contou com a ajuda de Tonia Carrero, que afirmou melhorar a tradução dele, sem reivindicar parte nos direitos autorais da tradução¹⁵³. A montagem foi realizada pela Companhia Tonia-Celi-Autran, cujos sócios proprietários dão-lhe nome: Tonia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran. A CTCA, criada no Rio de Janeiro em 1956, contava também com a participação da atriz Margarida Rey, Benedito Corsi e Geraldo Mateus. Tonia, Celi, Autran e Rey eram egressos do Teatro Brasileiro de Comédia, de onde adquiriram toda a experiência e profissionalismo necessários para a formação de sua própria companhia. Mateus e Corsi haviam se formado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, tendo como funções a vice-diretoria artística e a vice-diretoria administrativa, respectivamente.

A CTCA obteve com *Calúnia* a consagração de um método de trabalho que havia se iniciado em *Otelo*, peça de estréia da companhia, em 1956: “[...] a interpretação isenta de estrelismo, a importância preponderante do texto como fonte de pesquisa e busca de linguagem, a regularidade e homogeneidade estética” (ENCICLOPÉDIA, 2007). Para os críticos Sabato Magaldi e Maria Thereza Vargas, “[...] o perfeito entrosamento conseguido por meio da estabilidade do elenco, os exercícios contínuos, a excelente adequação do drama de Lillian Hellman à melhor forma de interpretá-lo, fazem da representação um primoroso exercício de verdade cênica” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 275).

A escolha do texto de Hellman deveu-se à intenção, expressa no programa inaugural da companhia, de que “[...] a escolha do repertório [fosse] feita considerando-se a necessidade de variar de estilo e de gênero, para manter o caráter de novidade em cada espetáculo, conservando um teor de categoria artística” (CELI apud ALMEIDA, 1987, p. 32). Era clara a intenção da CTCA de despertar no público um certo refinamento teatral, e a

¹⁵³ A atriz afirma o fato em entrevista a Simon Khoury no livro: KHOURY, Simon. **Bastidores**. Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1994, p. 61 (Série Teatro Brasileiro, 6).

variedade de textos escolhidos para o repertório era parte desse projeto, fossem eles clássicos ou modernos.

No texto “Notas sobre *Calúnia*”, parte do programa da peça, Adolfo Celi (apud ALMEIDA, 1987, p. 32) defendia que “Pela ousadia e coragem do tema, a peça foi alvo de atenção, seja do ponto de vista social como do ponto de vista psicológico”. Igual valor é dado aos dois pontos de vista, pois Celi (apud ALMEIDA, 1987, p. 32) relata logo a seguir no programa que “[...] a peça adquiriu em sua mais recente reprise (1953) um novo significado pelos acontecimentos de denúncias dos passados políticos de algumas personalidades que se verificaram não só nos EUA [...]”. Sem dúvida, *Calúnia* tinha, além do apelo do texto, o apelo histórico ligado à sua autora, que testemunhara diante do tribunal de McCarthy. Assim, seguindo os planos da CTCA de variar estilo e gênero, havia o reconhecimento da importância da peça e de sua autora no contexto norte-americano, fatos que devidamente divulgados no programa ajudavam a mostrar a qualidade do repertório e provocavam atração comercial.

Ainda no mesmo texto, Celi afirma que “[...] o grande achado da peça como desenvolvimento dramático é, sem dúvida, a reviravolta do terceiro ato. Em todas as mentiras há sempre uma pontinha de verdade e nós carregamos conosco todos os germens e todos os pecados em potencial” (apud ALMEIDA, 1987, p. 32). Celi foi o único a escrever positivamente sobre o terceiro ato, seja no Brasil ou no exterior. É claro que se pode argumentar que, sendo ele diretor, ele estaria naturalmente a favor de tudo na peça. Se ele tivesse alguma restrição ao último ato, certamente não precisava vangloriá-lo como o faz. E se o faz, é porque vê naquele ato final da peça uma qualidade superior aos outros dois. Sua alegação, de que toda mentira carrega uma verdade, contrapõe-se à crítica de Richard Moody, na qual ele afirmava que a confissão abala a perspectiva heterossexual da peça.

Celi teve uma concepção muito aguçada da peça e sua montagem recebeu elogios de vários críticos especializados como Décio de Almeida Prado, Luiza Barreto Leite e Paschoal Carlos Magno, além de críticos-escritores como Antonio Olinto, Dinah Silveira de Queiroz e Fernando Sabino. Infelizmente, o texto crítico mais famoso sobre *Calúnia* é de pouco valor para as discussões aqui propostas: Paulo Francis, então um iniciante na crítica de espetáculos, escreveu verdadeiros impropérios sobre Tonia Carrero, em resposta a um comentário mal interpretado da atriz. A história já rendeu várias versões, inclusive uma em que Celi teria agredido Francis fisicamente e outra em que Paulo Autran teria mergulhado o rosto do crítico em um prato de sopa.

Mais proveitosa foi a crítica de Décio de Almeida Prado (2002, p. 146), publicada em 1960, por ocasião da montagem da peça em São Paulo, no Teatro Bela Vista:

Os três atores [Tonia Carrero, Margarida Rey e Paulo Autran] estão igualmente admiráveis de veracidade humana: os limites de cada interpretação são aqueles impostos pelo papel, pelo texto. A direção de Celi não se percebe a não ser através dos atores: foi certamente ele quem os guiou, com mão seguríssima, em tal pesquisa, em tal sondagem psicológica. Em conjunto, e no seu gênero, não nos lembramos de cena melhor representada no teatro brasileiro.

A qualidade do espetáculo atestada por Décio explica porque a montagem da CTCA sob a direção de Celi conquistou três temporadas (RJ, 1958; SP, 1959; RJ, 1962): foi a junção ideal entre um texto forte, interpretações admiráveis e uma direção firme. Décio reconhece que o texto possui momentos melodramáticos – ele cita o toque do telefone no terceiro ato, que se fosse atendido mudaria todo o rumo da história – porém afirma não se tratar de pura carpintaria:

Veja-se, por exemplo, o final da peça, não só dramático, mas altamente pessimista e depressivo (há mortes que sendo trágicas, não são depressivas), características que não contribuem evidentemente para aumentar a popularidade do espetáculo. Lillian Hellman revela-se implacável particularmente quanto ao tema essencial do seu drama: o poder destruidor da acusação. (PRADO, 2002, p. 147)

Para Décio, os efeitos da mentira que encontrarão respaldo na pressão social afetam psicologicamente as personagens. Ao contrário de Celi, que soube dosar os aspectos psicológicos aos sociais, Décio vê no texto apenas o psicológico, mesmo quando se refere aos anos 1950 nos Estados Unidos:

Tais processos de destruição sem provas foram postos muito bem em evidência, nos últimos anos, por um fenômeno político como o ‘marcartismo’. Na realidade, não se encontram no drama de Lillian Hellman, que se confina ao individual, ao psicológico, essas implicações sociais, assim amplas, assim explícitas. O mecanismo sendo, porém, o mesmo em ambos os casos, não estaria propriamente errado quem lesse no texto mais do que a autora deliberadamente escreveu. (PRADO, 2002, p. 147)

Não se trata de julgar aqui a posição do crítico, porém como já amplamente discutido nas seções 3 e 4, *The Children’s Hour* não é apenas um drama que se confina ao individual e ao psicológico. As implicações amplas e explícitas, como diz o crítico, estão devidamente expressas nos três atos da peça.

Uma outra crítica foi a publicada na revista *Anhembi*, em julho de 1960, por ocasião da montagem no Teatro Bela Vista em São Paulo. O que ela apresenta de novo, ao menos no contexto brasileiro, é o fato de suspeitar de aspectos de verossimilhança. Sobre o segundo ato, a revista afirma que

Calúnia falha, como dissemos, no seu objetivo, porque, pelo menos na nossa opinião, parece pouco verossímil e até pueril pretender demonstrar que a simples acusação de uma mocinha mentirosa e inquieta consiga arruinar a existência de duas mulheres conhecidas e estimadas pela sua honestidade profissional e na vida particular. (ANHEMBI, 1960, p. 489)

Sem precisar fazer muitos retrospectos, vale lembrar que a “mocinha mentirosa e inquieta” chantageia uma amiga, forçando-a a testemunhar a seu favor. A acusação não tem absolutamente nada de simples – não tinha na época em que o caso verídico aconteceu, não teria também em 1934 nos Estados Unidos ou em 1961 no Brasil – e teve, na peça, o respaldo daquela fortunada sociedade que apoiou a avó da menina.

A autodescoberta de Martha no terceiro ato também é objeto de falta de verossimilhança:

Pela obsessão desta ‘descoberta’, que não passa de uma exaltação, Martha se mata. Isso se passa no terceiro ato, o melhor de todos, sem dúvida bem construído e com algumas cenas teatralmente excelentes. Porém, mesmo sobre o ponto da ‘descoberta’ de Martha, o espectador pergunta a si mesmo se é admissível que uma criatura inteligente conheça a si mesma tão imperfeitamente e chegue até uma certa idade (Martha não é moça) na total ignorância da sua anormalidade, que ela descobre somente quando um acidente infinitesimal desvenda a terrível verdade. (ANHEMBI, 1960, p. 489)

O terceiro ato, sempre o mais criticado, é na opinião do crítico o melhor de todos, principalmente pelo uso do arcabouço da peça bem feita (“*bem* construído”) e do melodrama (“algumas cenas *teatralmente* excelentes”). A descoberta de Martha, além de ser classificada como anormalidade, o que revela uma adesão ao discurso preconceituoso da Sra. Tilford e Sra. Mortar quando se referem a amor anormal e sentimentos anormais, é interpretada de forma a fazer a descoberta da orientação homossexual em estágios mais primevos da vida parecer algo muito natural. Certamente não o era na estréia da peça e nem mesmo os agitados anos 1960 contribuíram para facilitar tal processo de descoberta – certamente contribuíram para o processo de aceitação e divulgação da questão, entretanto não para a autodescoberta, que ainda é, nesse início de milênio, um processo árduo e complicado¹⁵⁴.

Apesar das críticas à verossimilhança do texto, a revista *Anhembi* (1960, p. 489-490) elogiou a montagem:

A interpretação da Companhia Tonia-Celi-Autran conseguiu realizar um bom espetáculo. Tonia Carrero e Margarida Rey (respectivamente Karen e Martha) desempenharam o papel das professoras dando nova medida ao seu talento. [...] Tonia, muito sincera, muito comedida, parece ter disciplinado certas exuberâncias, certas teatralidades do seu temperamento impulsivo. Paulo Autran (Joseph Cardin) sempre fiel ao seu estilo que consiste num

¹⁵⁴ Só para citar um exemplo, a revista *Veja* de 16 de fevereiro de 2000 (edição 1636, ano 33, nº. 7) trouxe na capa a matéria “Gays – O desafio de assumir a identidade sexual – Como eles e elas contam aos pais”. Sem nem precisar entrar nos méritos psicológicos, antropológicos e sociológicos do tema, fica claro que o crítico estava tentando ser ousado demais para a época ao julgar que tal tema já tivesse entrado para a ordem do cotidiano.

domínio absoluto dos seus meios interpretativos, no desembaraço com que está no palco como se achasse [sentisse] na sua casa e no evidente gosto que tem em representar. [...] A direção, bem ‘orquestrada’ por Adolfo Celi, eliminou qualquer embaraço e desafinação entre os atores. Adequados os cenários, boa a tradução de Gustavo Dória.

O elogio a Celi sobre a sua bem “orquestrada” direção segue o mesmo caminho daquele feito por Décio de Almeida Prado: o tratamento correto dado a um texto realista que exige dos atores uma interpretação apurada e de igual nível. Por isso a revista acredita que “*The Children’s Hour*, bem representada, agrada sem dúvida ao espectador; achamos, porém, que a reação do leitor seria diferente” (ANHEMBI, 1960, p. 489). A afirmação parece responder às próprias críticas: uma vez que Hellman escreveu a peça visando aos palcos, a preocupação com o eventual leitor não se justifica, especialmente porque o crítico admite que a peça agrada a quem a assiste.

Após o sucesso das três temporadas entre Rio de Janeiro e São Paulo, *Calúnia* só voltaria a ser encenada novamente em 1981 e nunca ganharia uma versão para a televisão, como aconteceu com *As Pequenas Raposas*.

Sobre a montagem de *The Little Foxes* em 1967, rebatizada *Os Corruptos*, através da tradução de Clarice Lispector e Tati de Moraes, tem-se poucas notícias. É certo que estreou no Teatro Guaíra, em Curitiba: “Tonia Carrero escolheu a capital paranaense em homenagem ao apoio que o Governo do Estado e o público tem dado à arte teatral”¹⁵⁵. Depois seguiu para o Teatro Mesbla, no Rio de Janeiro.

O espetáculo contou com música concretista composta por Reginaldo Carvalho e projeção de *slides* elaborada por Silvia Ferreira. Infelizmente não foram conseguidas críticas relevantes sobre tal montagem. Tonia Carrero (apud KHOURY, 1994, p. 84), que interpretava Regina Giddens, disse a propósito da montagem:

¹⁵⁵ Departamento de Preservação e Memória do Centro Cultural Teatro Guaíra (Curitiba, PR). Recortes de jornal sem identificação de autor. [ca. 1967].

[...] eu fazia muita fé no diretor João Augusto e mais ainda no texto da Lillian Hellmann [sic]. A peça, sobre o período da Lei Seca nos Estados Unidos, é uma obra-prima, de um valor político e intelectual fora do comum. O João Augusto era um crítico teatral muito pretensioso, que tinha exercido essa função de modo mesquinho e estava sempre contra os atores. [Todavia nós o chamamos para dirigir porque] julgávamos que ele fosse meio gênio, meio Visconti. Ele tinha concepções tipo *off-Broadway*, com pitadas de Peter Brooks. Quando percebemos que era tudo vigarice, já era tarde demais.

Apesar de reconhecer o valor do texto, Tonia afirma que o mesmo é sobre o período da Lei Seca, o que tanto pode ser uma referência à tradução feita por Clarice Lispector e Tati Moraes – nesse caso uma adaptação – como também alterações feitas pelo diretor. As traduções existentes de Clarice e Tati constam na listagem do Arquivo do Inventário da Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, porém *Os Corruptos* não se encontra entre elas.

A montagem do diretor João Augusto foi ousada e certamente alterou em diversos aspectos o caráter realista do texto, tanto pelo uso de música concretista como pela exibição de *slides*. A provável adaptação para o período da Lei Seca causou certamente alteração de cenário e figurino.

Superada a frustração de trabalhar com João Augusto, Tonia Carrero decide produzir *Calúnia* novamente em 1981, escolhendo para a direção a também atriz e cantora Bibi Ferreira, que optou por uma montagem de profundo respeito ao texto, alegando que “Não existe novidade em teatro e eu não quero ser diferente. Fiz uma montagem realista na qual a palavra é o importante a considerar, a essência do teatro” (apud BOJUNGA, 1981, p. 94). A opção da diretora rendeu várias críticas positivas à montagem.

Relacionando o período ditatorial brasileiro à caça às bruxas norte-americana, Tonia afirma que “Nós vivemos a calúnia desde a revolução de 1964. Nossos intelectuais sofriam calúnias como uma técnica para apagá-los e muitos perderam a vez na vida. Mas ela ainda é uma técnica moderna” (apud BOJUNGA, 1981, p. 93). Com propriedade, o crítico da revista *Veja* Claudio Bojunga (1981, p. 94) observa que “Hoje, ultrapassado o período mais

negro do nosso macartismo, a peça cintila em sua perenidade”. Tanto a produtora quanto o crítico referem-se aos chamados anos de chumbo da ditadura militar brasileira, que vão da assinatura do Ato Inconstitucional número 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, a 1977, ano que marcou o início de reabertura política. Fosse produzida alguns anos antes, a peça correria o risco de esbarrar na censura, que embora ainda existisse em 1981, já estava muito mais frouxa do que tinha sido nos anos pós-AI-5.

Bibi faz uma comparação que remete à crítica inicial de Atkinson, de 1934.

Segundo ela,

Ibsen, em *Casa de Bonecas*, prendeu as mulheres para que elas se libertassem. Já com Lillian é diferente. Ela tinha-as já libertas, exatamente como ela própria. *Calúnia* mostra o poder das classes dominantes sobre as classes menos privilegiadas, o que faz com que a peça de repente tome o tom que assume e seja sempre atual. (GROPILLO, 1981, p. 7)

Ao usar o plural “mulheres”, não “Nora”, e “libertas”, não “Karen e Martha”, a diretora brasileira parece ter uma visão mais clara sobre a relação da esfera social com a humana do que tinha o crítico norte-americano, principalmente porque privilegia em sua análise a questão de classe. A modernidade do texto é exatamente essa para Bojunga (1981, p. 94):

Quando a irresponsável Mary Tilford é absolvida num tribunal familiar, as crianças e seu recreio familiar desaparecem de cena. O banco dos réus é então ocupado pela imaturidade da velha senhora Tilford (Monah Delacy), que avaliza as inseqüências da menina feita à sua imagem. O perigo não está, portanto (como supunha a ilusão dos anos 60), no delírio que urde a calúnia, mas, sim, no efeito daninho provocado pelos poderosos que a garantem socialmente.

Ressalta-se a importância de Tonia Carrero, considerada por muitos críticos e amantes dos palcos a grande dama do teatro brasileiro, nessa montagem. Tonia sempre demonstrou ter um apreço enorme pelo texto. Além das três temporadas de *Calúnia* pela CTCA, a nova montagem marca a presença de Tonia como produtora e de Bibi Ferreira como diretora, o que não caracteriza qualquer intenção feminista por parte da produtora, embora seja importante registrar tal fato porque Hellman também dirigiu a própria peça em 1953.

Como bem notou Groppillo (1981, p. 7): “Sendo uma peça que reúne doze atrizes e apenas um ator, produzida e dirigida por mulheres e escrita por uma mulher, ela não é, como aparentemente poderia se pensar, uma peça feminista ou dedicada a um público feminino somente”.

Calúnia voltaria aos palcos brasileiros apenas em 2006 com a colaboração indireta de Tonia Carrero, como veremos ainda nessa seção.

Outra atriz essencial para se compreender a presença de Lillian Hellman no cenário teatral brasileiro é Beatriz Segall, com um diferencial: Beatriz personificou a própria Hellman nos palcos, além de ter protagonizado, no papel de Regina, *As Pequenas Raposas*, na tradução de Marco Antonio Guerra e da própria atriz.

Lillian, monólogo de William Luce¹⁵⁶, traduzido por Flávio Marinho e dirigido por José Possi Neto, ficou em cartaz no Rio e São Paulo em 1989. A peça marcou o início do fascínio de Beatriz Segall pelas peças de Hellman, que ela admite ter lido todas. A montagem de *Lillian* foi bastante elogiada, principalmente a interpretação de Segall. Para Sheila Kaplan, o sucesso da peça deve-se ao fato de Beatriz ter calcado seu trabalho “[...] não sobre a encarnação da exterioridade de Lillian – recriando o jeito, os gestos ou a personalidade social da dramaturga – e sim sobre a sua subjetividade” (KAPLAN, 19891, p. 2).

O contato intenso que Beatriz tomou com a obra de Hellman aguçou seu desejo em trazer *The Little Foxes* para os palcos brasileiros, o que só se realizaria quase duas décadas depois, especialmente devido a problemas de produção, pois levar aos palcos um texto cujo elenco é de dez atores e atrizes não é tarefa fácil. Além disso, cenário e figurinos requerem farta pesquisa e sofisticada execução.

Embora conste no programa da peça que o idealizador do projeto é Hermes Frederico, sabe-se por diversas entrevistas que Beatriz Segall foi a força motriz que levou o

¹⁵⁶ William Luce, dramaturgo e roteirista norte-americano, é conhecido por escrever peças sobre a vida de personalidades literárias femininas, como Emily Dickinson, em sua peça *The Belle of Amherst* (encenada no Brasil como *Emily*, tendo Beatriz Segall no papel da escritora), e Charlotte Brontë, em *Brontë*.

projeto a cabo. De forma alguma diminui-se a importância de Hermes ou do produtor Oscar José nesse processo, porém é preciso fazer justiça a Beatriz Segall, que além de traduzir a peça com Marco Antonio Guerra, professor da Escola de Comunicação e Artes da USP, ajudou o diretor Naum Alves de Souza na escolha de todo o elenco. Uma das alegações da atriz para isso é que não queria que a peça girasse em torno da personagem Regina Giddens. Para tanto, ela precisava de atores e atrizes de gabarito com quem dividir o palco, o que realmente aconteceu. Vale dizer também que tem havido uma tendência – que já não é recente no Brasil – de atores e atrizes produzirem ou organizarem a produção de seus próprios espetáculos, pois a figura do produtor teatral tem perdido sua força. Porém, não se deve entender que esse tipo de ação por parte de tais artistas é um retrospecto às companhias de repertório, pois elas mantinham-se com repertório variado e elenco fixo. As produções encabeçadas por eles nem sempre os têm como verdadeiros produtores. Como as leis de patrocínio no Brasil beneficiam empresas que destinem parte da verba devida de impostos para investimento em cultura, muitas vezes o simples nome de um ator ou atriz, geralmente de televisão – ou global, para usar o termo corrente no mercado de artes – envolvido na montagem garante a obtenção do recurso empresarial. No caso de *As Pequenas Raposas*, o elenco era admirável e a peça contou com patrocínio de uma instituição pública, o Centro Cultural Banco do Brasil, através da Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura.

As Pequenas Raposas foi um dos grandes eventos teatrais de 2004, em cartaz no Rio de Janeiro e Brasília. Naum, afirmando que quem manda é o autor, fez uma montagem realista e bastante fiel ao texto, o que em nenhum momento bloqueou seu toque pessoal enquanto diretor.

Sobre o texto, Macksen Luiz afirmou ser a peça uma “[...] típica representante do realismo psicológico [...]” que apresenta “[...] as características de um teatro que procura, através da estrutura baseada na fixação do caráter psicológico, apoiar uma velada crítica

social” (LUIZ, 2004, p. B1). Tais questões ligadas ao psicológico já foram discutidas nas seções 3 e 4 e não precisam ser retomadas. Para Luiz, a peça é apenas “correta”:

A montagem de Naum Alves de Souza revela confinamento às características de *As Pequenas Raposas*, como se o diretor não quisesse ultrapassar a linha que separa um espetáculo com atmosfera e pulsação próprias de outro encenado com cuidado e correção, mas sem identidade e temperamento. Naum Alves de Souza não impõe uma visão mais nitidamente perceptível à narrativa de Lillian Hellman, que se mantém na justeza de uma exposição cênica sem desvios, mas também sem muitos contornos originais. (LUIZ, 2004, B-1)

O contorno mais original da montagem de Naum foi o humor que ele soube captar da peça. Hellman sempre reclamou que *The Little Foxes* era vista demasiadamente como um drama, enquanto ela sempre a considerou uma peça também para fazer rir. E sobre Regina, a autora afirmava que não tinha a menor intenção de que o público a visse como uma personagem má, e sim engraçada, por causa das peripécias que realizou para conquistar dinheiro e poder¹⁵⁷.

Na mesma linha de Macksen Luiz, Barbara Heliodora (2004, p. 3) afirmou que o “[...] temperamento mais conciliatório do brasileiro parece ter pesado para tirar um pouco do fel, da crueldade, do universo daquelas implacáveis raposas”. Como a opção de Naum foi seguir com máxima fidelidade o texto sem se importar com o que a fortuna crítica apresenta sobre a peça, não é sem razão que Heliodora sente falta de fel e crueldade na montagem do diretor paulista. Barbara, por motivo similar, também critica a interpretação de Beatriz Segall, que segundo ela “[...] não chega a atingir a gélida crueldade da ambição de Regina, crucial para os objetivos de Lillian Hellman” (HELIODORA, 2004, p. 3).

Mais de um crítico notou certa lentidão em algumas partes da peça, porém todos foram unânimes em considerar *As Pequenas Raposas* uma montagem muito acima da média. Acredita-se, porém, que a lentidão está mais associada às características intrínsecas aos diálogos do que a alguma especificidade da direção, lembrando que a peça não sofreu

¹⁵⁷ BRYER, 1987, passim.

cortes, o que resultou em uma duração média de duas horas e quarenta minutos, incluídos quinze minutos de intervalo. Citam-se dois elogios feitos por críticos diferentes que acharam distinções meritórias no trabalho de Naum: “O espectador por vezes se impressiona mais com o silêncio de um olhar do que com uma alteração de voz” (GARSHAGEN, 2004, p. 2) e “[...] Naum Alves de Souza impõe à cena uma dinâmica em total sintonia com o material dramaturgico que lhe deu origem. Valendo-se de marcações sóbrias e elegantes, o encenador consegue valorizar todos os conteúdos propostos pela autora” (FISCHER, 2004).

Uma discussão curiosa que veio à tona com a montagem de *As Pequenas Raposas* foi levantada por Rosangela Petta (2004), da revista *Bravo*, e intitulada “Quem tem medo de Teatrão?”. Teatrão, segundo a própria autora, pode ser entendido como: o teatro clássico (até o fim do século XIX), sem experimentalismos; grande produção que tem custo elevado; e aquela que encanta o público com figurino e cenário. Sendo assim, *As Pequenas Raposas* atenderia a todos os quesitos e pode ser considerada uma peça do teatrão, classificação utilizada pela própria Beatriz Segall em entrevista à autora do artigo. Na mesma entrevista, Sergio Britto afirma que essa rotulagem só existe no Brasil.

Com adaptações ou releituras tão comuns recentemente – e lembrando que *Os Corruptos* já havia sido uma adaptação – Naum explica porque não adaptou novamente para sua montagem de 2004: “Se a própria Lillian Hellman, em 1939, achou que deveria ambientar a história em 1900, deve ter tido um motivo. O que eu tinha de fazer era procurar esse motivo, onde a autora queria chegar” (PETTA, 2004, p. 86). Como nota Petta, montar a peça tal qual Hellman a escreveu é um ato de coragem. Seja no Rio de Janeiro ou em São Paulo, a primeira década do novo milênio assistiu a uma enxurrada de montagens adaptadas de textos considerados clássicos, sejam eles nacionais ou estrangeiros. É comum compactar, por exemplo, peças de Shakespeare, Ibsen ou mesmo fazer compilações de trechos de Nelson Rodrigues para versões de uma hora e meia a duas, no máximo, atendendo assim ao hábito do

público que tem seu tempo de permanência na sala de espetáculos adestrado pelas salas de cinema¹⁵⁸.

Rosangela Petta (2004, p. 89) define da seguinte forma a relação da peça com o teatro:

As Pequenas Raposas é um espetáculo ousado porque exigente. Apesar do clima naturalista – e lá estão o vinho do porto servido em cálices de cristal, o sofá de veludo grená, o piano de cauda – diálogos e gestos estão cheios de subtexto que – pois é, taí – pedem a participação imprescindível da imaginação do público. No teatro de *As Pequenas Raposas*, o que se vê em uma primeira camada é o retrato da ganância. Na camada de baixo, a falência do patriarcado. E mais abaixo, lá no fundo, um ai de desamor.

Embora no seu aspecto mais geral a crítica da autora seja positiva, acredita-se que a parte final sobre a camada mais profunda é extremamente empobrecedora do conteúdo da peça. Citando apropriadamente ganância e falência do patriarcado, a autora relaciona as pequenas e extremamente ambiciosas raposas ao sentimento de desamor e justifica via psicologização um mecanismo atroz como o capitalismo.

Um fato que precisa ser notado é o da crítica brasileira pouco mencionar ou criticar os aspectos melodramáticos e de peça bem feita do texto de Hellman. Os críticos em geral a classificaram como drama, drama de realismo psicológico ou drama que mescla o psicológico e o social, o que indica uma inclinação maior à análise do conteúdo do que da forma.

Duas presenças destacam-se no elenco: Léa Garcia no papel de Addie, papel que já havia interpretado na televisão em 1979, dirigida por Sérgio Britto. A escolha de Léa para a montagem é bastante simbólica, pois se trata de uma atriz que sempre se engajou no combate ao preconceito racial, desde os tempos em que trabalhava com seu então

¹⁵⁸ Não se deve entender o comentário como regra geral. Há exceções corajosas, como as montagens de *Major Barbara*, pelo grupo Tapa, e *Otelo*, pelo grupo Folias d'Arte, ambas em 2004; e também a adaptação da obra de Euclides da Cunha para os palcos por José Celso Martínez Correa, que resultou em quatro espetáculos cada qual com duração média de seis horas, encenados entre 2002 e 2006. Percebe-se, assim, que em geral são os grupos considerados “alternativos” que conseguem escapar às regras das adaptações palatáveis. O mérito da montagem de *As Pequenas Raposas* reside justamente aí: um texto integral, sem adaptações nem cortes, montado de forma realista, com atores profissionais.

companheiro Abdias do Nascimento no Teatro Experimental do Negro, até atualmente, como nos casos do filme *Filhas ao Vento*, de JoelZito Araújo, passando por uma quantidade considerável de telenovelas, entre as quais *A Escrava Isaura* (1976-77), de Gilberto Braga, baseada no romance homônimo de Bernardo Guimarães. O outro destaque é Joana Fomm, atriz de talento consagrado, especialmente no teatro e na televisão. Joana tornou-se conhecida do grande público por personagens fortes e em geral malvadas, como Perpétua da novela *Tieta* (1989-90) e Salustiana de *Fera Ferida* (1993-4), ambas de Aguinaldo Silva. O papel de Birdie Hubbard foi sem dúvida um desafio para a atriz, por se tratar de uma personagem de fragilidade ímpar. Tanto Léa Garcia quanto Joana Fomm honraram o convite que lhes foi feito mostrando ao público um trabalho de alta beleza interpretativa e maturidade.

A mais recente obra de Hellman a entrar em cartaz no circuito brasileiro foi uma remontagem de *Calúnia*, utilizando-se da tradução de Tonia Carrero, com adaptação e direção de Eduardo Woitzik.

O que se nota primeiro, antes mesmo do espetáculo começar, é a opção por um cenário pouco ou até mesmo não-realista. Trata-se de um número mínimo de móveis, como algumas cadeiras, uma mesa, uma parede, tudo feito de madeira, com corte simples, de forma a não ser possível identificar nenhum estilo. É o que se chamaria de corte chapado, aquele que não revela entalhes, apenas um conjunto de placas colocadas juntas a fim de constituir um objeto de maneira modesta. A opção de representação pelo “corte chapado” indica que os móveis poderiam estar em qualquer lugar: uma escola, um órgão público, um congresso, um presídio. Somente ao começar da peça, com a presença da professora e das meninas vestidas com camisas de manga e saias longas, seguindo certo padrão uniforme, é possível associar o cenário a uma escola.

Tal opção cenográfica causou diferentes reações na crítica. Para Lionel Fischer (2007), por exemplo, “José Dias assina uma cenografia calcada em poucos elementos, mas

muito expressiva”. Barbara Heliodora (2006, p. 2), no entanto, afirma que

A atual montagem é muito prejudicada pela precariedade da cenografia: uma peça como essa depende de realismo equivalente na encenação, e os poucos elementos usados por José Dias, em um projeto obviamente guiado pela economia, não sugerem nem o ambiente acolhedor do colégio e nem o luxo da casa da avó, elementos de peso na trama.

A diversidade crítica mostra como um texto realista, ao ser montado de forma não-realista, abala expectativas. Fica claro que para Heliodora a ilusão de realidade que o cenário traz é essencial para o bom desenvolvimento da peça. A crítica reconhece que o problema econômico foi o fator principal para tal concepção cenográfica. No entanto, o texto e, evidentemente, a interpretação do elenco, deixam claras as marcas de acolhimento do colégio e da riqueza da avó. Como explicou José Dias, a questão não era ser, de forma alguma, realista:

Deixamos que o texto, a palavra e a ação realista, tivessem mais força cênica, ficando a cenografia somente com elementos que eram manipulados pelos atores, durante as mutações, transformando os espaços de acordo com as cenas. Alguns identificavam o local da ação; outros eram utilizados pelos próprios atores como elementos de força, de garra, de apoio para suas ações. [...] E assim *Calúnia*, transcorria em um espaço, sem arquitetura cênica e sem cenografia gabinete. Os elementos cenográficos é que eram importantes, sempre utilizados como elementos de apoio e força para os atores, além de terem funcionalidade e darem praticidade à cena. O espaço cênico permitia uma dinâmica ao jogo, ele acontecia sem que houvesse quebra do ritmo. As mutações eram em cena aberta; somente com trocas desses elementos (cadeiras, mesa, bancos, etc). [...] Só não coloquei o óbvio, porque o público é inteligente o suficiente, e em alguns casos, dependendo da proposta cênica de Direção, temos que ter liberdade para criar. Como ela mesma diz na autobiografia ‘Pentimento’, onde ela deixa bem clara a fonte primeira de sua inspiração ‘[...] a possibilidade aberta da criação artística de ver e rever sob nova perspectiva [...]’. Portanto, para mim, a cenografia de *Calúnia* tinha funcionalidade e praticidade, sem ter que colocar o ator representando diante de. O importante para mim é ele representar dentro de. A cenografia tem que ser funcional.¹⁵⁹

Ainda sobre o cenário, no segundo ato, para a sala da Sra. Tilford, foi utilizado um telefone preto antigo e um lustre. Alguns móveis da escola foram reordenados a fim de criar a impressão de uma sala. No terceiro ato, os bancos e a mesa das professoras ficam

¹⁵⁹ DIAS, José. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fulviolet@yahoo.com.br> em 21 dez. 2006.

entulhados atrás da parede parcial que existe (que também é de madeira chapada), por causa do fechamento da escola. Toda a troca de cenários é feita pelas atrizes e pelo ator, outra opção não-dramática. Também não-dramáticas são uma cena inserida antes da peça propriamente começar e outra ao final de todos os atos, na qual uma das meninas da escola entra com uma flauta e circula por todo o palco, tocando uma música triste, que anuncia tragédia. Note-se também que, diferentemente da versão filmica da década de 1960, optou-se por ter Mary como uma jovem adolescente e não como uma menina.

A montagem manteve o humor do texto original, principalmente nas cenas em que as alunas estão com a Sra. Mortar, no primeiro ato – por exemplo, a cena em que Rosalie sofre com o penteado horroroso que sua amiga faz (no original seu cabelo era cortado) e o susto que Mary finge tomar quando vê o que fizeram com ela.

Foi trocado o trecho em que a Sra. Mortar obriga as meninas a recitarem. No original, trata-se de *O Mercador de Veneza*, uma fala de Portia. A montagem optou por usar o trecho mais conhecido de *Hamlet*: “Ser ou não ser [...]” até “[...] tentando resistir-lhes”. É bem possível que a troca tenha sido feita por se tratarem de frases conhecidas do grande público. Ao trocar o trecho, perde-se uma indicação vital para se compreender o desfecho da peça: no trecho original, Portia pede misericórdia a Shylock pela vida de Antonio. Na peça de Shakespeare, ela tem seu pedido negado, mas consegue enganar Shylock reinterpretando uma cláusula contratual e impedindo-o de matar Antonio. O trecho que Hellman usa só se refere ao pedido, e por tal razão é essencial: a misericórdia não será concedida às professoras.

A ironia latente da conversa de Martha e Karen sobre a Sra. Mortar foi mantida tal como no original, assim como a conversa entre Martha e Sra. Mortar sobre os sentimentos da sobrinha por Karen.

Há várias supressões no terceiro ato: a cena do entregador de compras é completamente eliminada; depois que Martha mata-se, conforme o texto, a Sra. Mortar

deveria voltar à cena, o que não acontece; o diálogo final da Sra. Tilford com Karen foi completamente adulterado.

Sobre o diálogo final entre a Sra. Tilford e Karen, ficou indicado na montagem um caminho bastante claro no que diz respeito à concepção da personagem da avó e do poder destruidor que ela acarreta. A cena final da montagem dá a entender que a Sra. Tilford não vai mudar, embora tenha descoberto o que aconteceu. Houve a completa eliminação da questão dos reparos, e tanto o texto utilizado quanto a interpretação levam a crer que no fundo a Sra. Tilford pouco se importava. Na montagem, ela mesma fala sobre ser uma “velha mesquinha”, algo que não consta no original de Hellman e sequer na tradução de Tonia Carrero.

A fim de se entender tal concepção de adaptação do texto, tentou-se entrevistar o diretor Eduardo Wotzik, porém ele preferiu não fazer qualquer comentário sobre a montagem. A produtora da peça, Renata Nacif, que respondeu a algumas perguntas, menciona a questão da escolha da tradução de Tonia Carrero e, principalmente, das supressões:

A tradução de Tônia foi a que encontramos disponível na SBAT e foi objeto de uma adaptação por parte da direção do espetáculo, onde foram removidas referências extremas de local e época, pois a proposta foi universalizar o conflito – isto é, ainda que o texto situe o conflito em Lancet, uma pequena localidade em Massachussets, nos Estados Unidos, poderia acontecer a qualquer tempo, em qualquer lugar. Outro esforço realizado na adaptação foi ‘enxugar’ um pouco o terceiro ato – em uma das biografias da própria Lillian Hellman, inclusive, ela mesma reconhece que isso seria apropriado.¹⁶⁰

Renata Nacif tem razão quando diz que a própria Hellman reconhecia que o terceiro ato precisaria ser revisto e enxuto. A questão é que da forma como ele foi adaptado pelo diretor, a partir da tradução de Tonia, há uma forte alteração do conteúdo proposto por Hellman, que fez aquela declaração após décadas de críticas ao terceiro ato de sua primeira peça.

¹⁶⁰ NACIF, Renata. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fulviotf@yahoo.com.br> em 04 dez. 2006.

Na cena final, a Sra. Tilford despede-se e Karen fica sozinha, olhando para o nada, acuada e arrasada. A menina com flauta retorna à cena e as outras meninas cruzam o palco de um lado a outro, rindo alto e divertindo-se, enquanto Karen está sozinha e o foco de luz vai diminuindo nela.

Essa montagem de *Calúnia*, excetuando-se a falta grave em relação à mudança de concepção no terceiro ato que quase põe tudo a perder, tem qualidades que também devem ser mencionadas: a primeira é o elenco, com destaque para Suzana Faini no papel de Sra. Mortar e Maria Clara Wermellinger como Mary, além das atrizes que interpretam as professoras, Michelle Catunda (Karen) e Janaína Mendes (Martha), a dupla responsável pela montagem:

Eu [Janaína] precisava fazer uma cena para a banca examinadora da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras – onde me formei como atriz) e tinha Michelle com parceira para cena. Perguntamos a nossa professora e diretora Celina Bebiano qual cena ela recomendaria para nós duas, então ela citou a cena final de *Calúnia*. Ao lermos o texto e a tal cena final, ficamos impressionadas com o texto e chegamos à conclusão que a peça deveria ser montada e não fizemos a cena.¹⁶¹

A relação das atrizes com o texto é bastante curiosa porque revela algo que tem acontecido com frequência, especialmente e com grande força nos Estados Unidos: a escolha desse texto de Hellman por estudantes do circuito universitário. Embora a Casa de Artes de Laranjeiras não seja um curso propriamente universitário, tem características de formação muito semelhantes a um. Nos últimos anos foram realizadas pelo menos quatro montagens de *The Children's Hour* no circuito universitário norte-americano e inclusive uma na Alemanha, também em universidade, revelando a força do texto e o fascínio que ele ainda exerce. Em tempos em que há várias outras possibilidades teatrais como o processo colaborativo, o teatro do corpo, a negação do teatro da palavra, constata-se o empenho dessas jovens atrizes em associação com a produtora Renata Nacif, conseguindo diversos patrocínios e as instalações

¹⁶¹ MENDES, Janaína. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fulviotf@yahoo.com.br> em 06 dez. 2006.

do SESI, um teatro com preços populares e de localização central na cidade do Rio de Janeiro.

Tal empenho, no entanto, parece não ter convencido alguns de que esse texto devesse ser feito por atrizes em início de carreira. Janaína queixa-se sobre essa questão:

Eu acho sério demais os críticos e algumas pessoas acreditarem que certas montagens não devem ser feitas com atores inexperientes, ou com isso ou com aquilo. As obras não devem ficar no papel, elas foram escritas para tomarem forma e para que o público veja a ‘coisa’ acontecendo. Com seriedade eu acho que podemos fazer tudo. Se eu acreditasse nisso não teria feito a peça *Calúnia*. E quem teria feito? Ninguém? Como você teria chegado até nós? Como as pessoas que estão lotando o teatro teriam conhecimento dessa peça? Como a Lillian Hellman chegaria até a classe popular? Então, temos que parar de afastar as grandes obras dos atores, inexperientes ou não. O importante é a seriedade do trabalho.¹⁶²

A montagem não deixa nada a desejar – seja na interpretação, direção, cenografia, figurino, música ou iluminação – a espetáculos com atores experientes, como cita Janaína. Mesmo as mudanças de concepção no terceiro ato provam um grau de amadurecimento profissional (nesse caso, do diretor). O fato de se discordar seriamente dessa concepção não é o suficiente para justificar a crítica quando ela afirma que a peça não é para iniciantes.

A interpretação de Michelle Catunda no papel de Karen também foi analisada: “A crítica citou que eu não atingi o estágio de sofrimento e devastação que a personagem pede. Já o público elogiou muito. Me esperam depois do espetáculo para me cumprimentar pelo trabalho e conversar sobre o texto”¹⁶³. Isso revela as diferentes expectativas que os críticos têm em relação à interpretação que as atrizes propõem (o mesmo aconteceu com a Regina Giddens de Beatriz Segall na montagem de 2004). Michelle alcançou exatamente o nível de sofrimento e devastação que Hellman propõe no texto. A última cena vale como exemplo: quando as meninas cruzam de um lado para outro rindo e Karen está lá, no meio do palco, imóvel, arrasada pelo que aconteceu a todos. Não é coerente imaginar Karen tendo

¹⁶² MENDES, Janaína. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fulviolet@yahoo.com.br> em 06 dez. 2006.

¹⁶³ CATUNDA, Michelle. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fulviolet@yahoo.com.br> em 06 dez. 2006.

ataques de desespero e sofrimento, pois eles seriam mais próprios de Martha, que extravasa as emoções. Karen é tão intensa em sentimentos quanto Martha, entretanto mais contida ao demonstrá-los. Há vários exemplos dessa contenção na peça. A crítica tem expectativas melodramáticas no tocante à interpretação.

7.2 Para as telas

O surgimento da televisão no Brasil dá-se em meio a várias outras iniciativas importantes para a consolidação da cultura e da arte no país. Inaugurada em 18 de setembro de 1950, na cidade de São Paulo, que seria a detentora de quase todas as iniciativas culturais de impacto criadas no país naquela época, a televisão teve como antecessor o rádio, até então e por alguns poucos anos depois o meio de comunicação de maior popularidade. Menos de um ano antes, em novembro de 1949, Franco Zampari, empresário e produtor teatral italiano radicado no Brasil, e Ciccillo Matarazzo, industrial paulistano e mecenas das artes, fundam a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, cidade vizinha a São Paulo. Franco Zampari já havia investido, em 1948, na criação do Teatro Brasileiro de Comédia, enquanto Ciccillo Matarazzo ocupava-se da criação do Museu de Arte Moderna, no mesmo ano. O Museu de Arte de São Paulo, uma iniciativa do empresário de comunicação Assis Chateaubriand, abriu suas portas para o público em outubro de 1947.

A coroação de tantos esforços na área de artes plásticas consolidou-se com a primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada em 1951. Vale lembrar também a importância da Cinemateca Brasileira, fundada em 1940, fechada durante o regime de Estado Novo e reaberta em 1946, cujos principais articuladores de sua programação eram

jovens graduandos do curso de Filosofia da USP, entre eles Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza. (BRANDÃO, 2005, p. 11-27)

São Paulo foi o receptáculo primeiro de tantas inovações na área cultural e também da televisão por ter se tornado o pólo financeiro do país. A autoconsciência de sua importância no cenário econômico do país ganhou até *slogan* por ocasião do quarto centenário de aniversário da cidade, em 1954: “São Paulo – a cidade que mais cresce no mundo”. Assis Chateaubriand, o empresário de comunicação mais poderoso do país, dono de uma cadeia de jornais, revistas e emissoras de rádio chamada Diários Associados, investiu milhões para a implantação da televisão no Brasil. O primeiro canal de televisão brasileiro veio a se chamar TV Tupi, e foi ele que consolidou um dos primeiros gêneros de sucesso da televisão: o teleteatro. Aos poucos, a televisão ganhou espaço em outras cidades, começando pelo Rio de Janeiro, até se espalhar para parte considerável do território nacional.

O teleteatro teve seu apogeu nos anos 1950, a mesma década que consubstanciou o seu aparecimento enquanto gênero, estabelecendo também a forma como esse seria apresentado ao público:

O teleteatro ou teledrama tentou, a princípio, incorporar as técnicas de palco, numa simples transferência do teatro para a televisão. As primeiras adaptações foram ricas na temática e na exuberância de montagens, mas deixavam transparecer, no vídeo, aquele excepcional clima de improviso, superado magistralmente pela versatilidade brasileira e criatividade dos primeiros profissionais que aderiram ao novo veículo. Com razoável domínio da arte do espetáculo, improvisou-se ao estilo do teatro e do cinema, mas, agora, obedecendo a critérios da imagem televisiva, numa tela bem menor. (Brandão, 2005, p. 51)

Brandão (2005, p. 53) define o teleteatro como um espetáculo que pode

[...] variar entre a exibição de um texto teatral adaptado para a TV (geralmente a maioria), um conto, uma obra literária ou um filme. [...] Os melhores teleteatros tinham o cuidado para não modificar, em momento algum, a intenção dos autores, mantendo o eixo central da peça.

Esse gênero atingiu tanta popularidade que o ator e diretor Cassiano Gabus Mendes, em 1958, criou um teleteatro chamado TV Teatro Walita, na TV Tupi de São Paulo,

a fim de adaptar somente os melhores autores do teatro norte-americano (Brandão, p. 53). Nesse período, já estava firmada a relação comercial da televisão com os anunciantes.

Das peças de Hellman, apenas *The Little Foxes* foi adaptada para a televisão. Houve quatro adaptações realizadas entre os anos de 1956 e 1979. As três primeiras foram: em 1956, TV Tupi São Paulo; novamente em 1956, TV Tupi Rio de Janeiro; e 1964, TV Rio. Nas três ocasiões o título do programa foi “O Grande Teatro”. Raymundo Magalhães traduziu a peça para esses três teleteatros com o título *As Pequenas Raposas*. A adaptação e direção foram realizadas por Sérgio Britto, contando com um elenco que trazia a fina flor dos palcos de São Paulo e Rio de Janeiro para as telas de televisão. Só para citar dois exemplos das três primeiras adaptações, a personagem Regina Giddens foi interpretada por, respectivamente, Wanda Cosmo, Natalia Thimberg e Rosita Thomas Lopes, e a personagem Birdie Hubbard, respectivamente, por Fernanda Montenegro (TV Tupi, São Paulo e Rio) e Glauce Rocha (TV Rio). Outros astros e estrelas como Rubens de Falco, Ítalo Rossi, Iara Amaral e o próprio Sergio Britto compunham o elenco.

A última adaptação de *The Little Foxes* para a televisão foi realizada em 1979, com tradução e adaptação de Antonio Mercado e direção de Sérgio Britto, quando a telenovela já havia se fixado enquanto gênero e o teleteatro já vivia seus últimos suspiros de resistência. Como afirma Sérgio Britto sobre a produção de teleteatro:

Eles não estão interessados, porque custa muito caro e vai ser num dia só. Então está anulado. Houve o Aplauso [teleteatro] ainda... Eu fiz o Aplauso, fiz inclusive Lillian Hellman, *As Pequenas Raposas*, que eu já tinha levado na TV duas vezes antes. Fiz a terceira vez no Aplauso, mas reduzido a 50 minutos. Esta eu aceitei, por ser o tipo de história tão empolgante que você pode diminuir os diálogos e transformar quase só em ação... Foi um bom espetáculo, com Iara Amaral e Nathália Thimberg. Mas eu acho que a TV não está interessada. Acho uma coisa perigosa, eu não gosto de fazer nenhum tipo de acusação assim: mas será que a TV está interessada em colocar qualidade absoluta como uma opção? (Brandão, 2005, p. 295)

Sérgio Britto, como apresentado anteriormente, retornou ao texto de Hellman como Horace Giddens na montagem de 2004, no Rio de Janeiro.

As adaptações para o teleteatro nem sempre foram uniformes: das quatro realizações, as três primeiras transformaram os personagens de Addie e Cal em narradores. Tal procedimento é motivador porque quebra com o sempre criticado aspecto da peça bem feita. Addie e Cal são os negros serviçais da casa de Regina. Enquanto Cal se comporta como um empregado bobalhão e inseguro, é Addie quem tudo vê e sabe. Se nas montagens, seja nos Estados Unidos ou no Brasil, os negros aparecem personificados, na adaptação para a tevê sua aparição como narradores não é de menor importância. Na última versão de *As Pequenas Raposas* para o teleteatro, Addie e Cal são incorporados à trama como personagens.

Na adaptação de Antonio Mercado, levada ao ar pela Rede Globo, há um conjunto de cenas que homenageou a versão cinematográfica, o que significa indiretamente homenagear Hellman, também roteirista do filme. Isso porque Hellman, como exposto na seção 6, adaptou a cena em que todos esperam pela chegada de Horace. Regina ouve barulhos, sai do quarto e vai até a sala, conversa com Oscar, depois se recolhe para seu quarto novamente. Oscar e seu filho conversam sobre as ações que estão no cofre. Ben chega e Regina desce novamente. Regina, Ben, Oscar e Leo ficam à espera da entrada de Horace. Na peça, a ação é concentrada na sala de estar, enquanto no filme, a ação principal (Leo contando ao pai sobre as ações do cofre e insinuando a facilidade de roubá-las) foi transferida para o banheiro (cena elogiada pelo diretor soviético Sergei Eisenstein). De forma ainda mais dinâmica, o programa conseguiu imprimir um ritmo completamente diferente do teatral e do fílmico, valendo-se das possibilidades da linguagem audiovisual e da necessidade de adaptação ao tempo do programa. Na adaptação, a ordem é a seguinte:

- Imagem do trem
- Regina em frente ao espelho, de penhoar, preparando-se para a chegada de Horace
- *Close-up* do rosto no espelho
- Corte do espelho de quarto de Regina para o espelho do banheiro da casa de Oscar. Oscar e Leo estão fazendo a barba, com navalhas, em frente a dois espelhos distintos
- Eles conversam sobre as ações que estão no cofre e sobre usá-las para a transação comercial em seu benefício (a conversa é uma condensação do diálogo da peça)
- Corte para o trem chegando à estação

- Corte para Regina olhando-se no espelho e dando os últimos retoques na aparência
- Corte para o rosto de Addie refletido na bandeja com café
- Ouve-se o som de vozes vindas do portão
- Addie busca Horace no portão
- Alexandra e Horace entram e conversam
- Addie chama Regina
- Regina desce a escada e conversa com o marido
- Os outros chegam depois

Não cabe tratar novamente do conceito de microdramaturgia de Sergei Eisenstein. Ressalta-se que a adaptação brasileira soube absorver o melhor da matriz fílmica, aproveitando-se da sugestiva imagem dos espelhos e criando um suspense ainda maior sobre a chegada de Horace.

7.3 Rastros de Hellman

Duas telenovelas brasileiras apresentaram semelhanças com as peças de Hellman: *Nina*, de 1976, escrita por Walter George Durst, e *Senhora do Destino*, de 2005, escrita por Aguinaldo Silva.

Na novela *Nina*, a personagem que dá nome ao título, interpretada por Regina Duarte, é uma professora que vai trabalhar em um rígido colégio na São Paulo dos anos 1920. Ao saber que a matrícula de uma aluna cujos pais são artistas havia sido rejeitada por preconceito, Nina inicia uma batalha contra os moralistas da trama. Nina disputa o amor de Bruno (Antonio Fagundes) com Arlete (Rosamaria Murtinho), que é filha do Barão Galba (Mario Lago), cujos bens são administrados por Bruno. Com o desenrolar da trama, uma aluna é assassinada na escola e a culpa recai sobre Nina, que lutará então para provar sua inocência (TELEDRAMATURGIA, 2007).

Walter George Durst foi um dos mais importantes escritores de teleteatro e telenovela. Independentemente de o autor ter se baseado ou inspirado na peça de Hellman ou não, *Nina* apresenta semelhanças em relação à *The Children's Hour* que podem ser apontadas e discutidas. A primeira e mais evidente é o espaço escolhido: a escola. O relacionamento de Nina com as alunas não era de imposições e regras, assim como o de Karen e de Martha não o são. Os preconceitos que Nina enfrenta têm semelhança com o preconceito que Martha e Karen enfrentam em relação à acusação de afeto mútuo. Por fim, com a morte da aluna na telenovela, Nina passa a ser a principal suspeita, especialmente por ser considerada uma mulher imoral. Na peça, ninguém precisou morrer, bastou uma acusação.

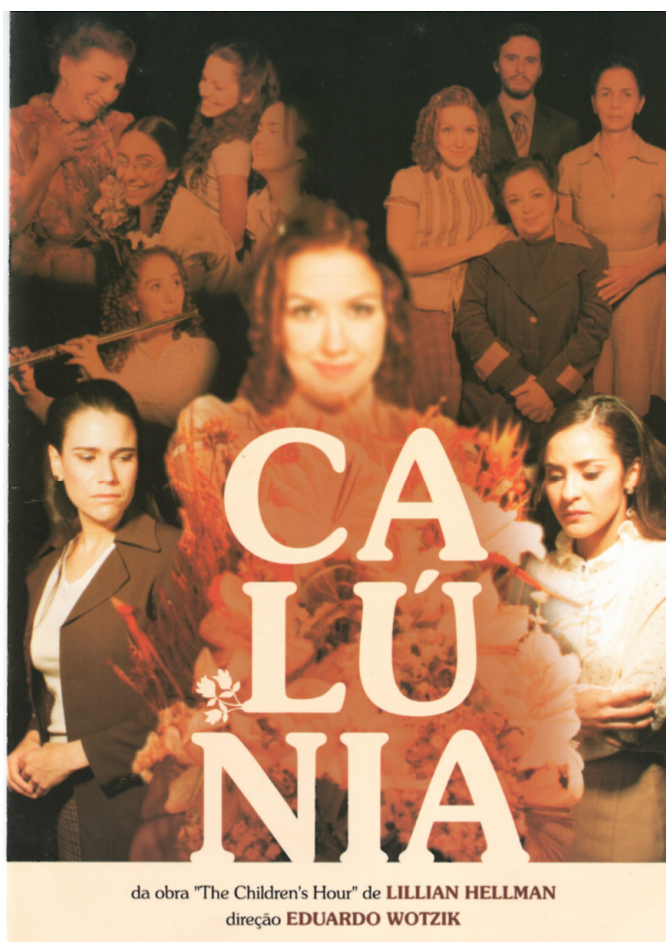
O aspecto que mais chama a atenção por sua força é o delineamento das classes sociais nessa telenovela, que tem muita semelhança com o da peça: Nina é uma professora que pouco ou nada pode contra as artimanhas de Arlete, que é filha do barão. Seu amado, Bruno, está diretamente ligado ao barão, pois é seu empregado. Assim como na peça, uma vez armada a situação para que Nina seja culpada do assassinato, tudo se volta contra ela. E Arlete, evidentemente, usa o poder de seu pai para prejudicar a professora.

Em *Senhora do Destino*, há uma cena, logo nos primeiros capítulos, na qual a vilã Nazaré (Renata Sorrah) deixa o marido José Carlos (Tarcísio Meira) morrer sem lhe dar assistência. O fato ocorre porque José Carlos descobre que Nazaré não é mãe legítima da filha do casal, Isabel (Carolina Dieckmann). José Carlos revela à mulher que sabe que ela roubou a criança e fingiu estar grávida, o que deixa Nazaré desesperada após ouvir o marido afirmar que vai à polícia para limpar a sujeira feita por ela. De súbito, Nazaré empurra o marido, que cai rolando uma escada. Esse é o primeiro elemento que nos faz lembrar *The Little Foxes*, embora na peça Regina não empurre Horace. A escada está presente na peça como o meio que separa Horace do seu remédio. A seguir, Nazaré põe a mão no pescoço de José Carlos para ver se ele está morto, entretanto ele desperta e pede que ela lhe dê o remédio, pois ele não está

passando bem. Nazaré nega-se a dar o remédio, o que ocasiona a morte de José Carlos, exatamente como Regina faz com Horace. (GLOBO.COM, 2007)

Os dois recursos melodramáticos, a escada e o remédio, são utilizados na novela. A mudança utilizada no recurso da escada para a novela é vital. Na peça, sabemos que Horace não pode se locomover, pois anda em uma cadeira de rodas. José Carlos poderia subir a escada para pegar o remédio sem grandes problemas, e por isso mesmo é preciso que ele seja derrubado antes (rolando a escada) para que precise da ajuda da mulher para pegá-los. Na peça, Horace pede pelos remédios, enquanto Regina nega-se a pegá-los, ficando imóvel, consciente do que está fazendo. Na novela não foi diferente: Nazaré não pode deixar o marido vivo, pois ele a denunciaria, acarretando a sua prisão e a perda da convivência com a filha. Ela então nega o remédio, o que o faz morrer.

Esses pequenos rastros de Hellman no Brasil, para além de suas peças aqui encenadas, contribuem para estabelecer a importância da autora e para reafirmar a necessidade de reavaliar o seu teatro. Se o processo do constante ressurgimento dos textos e da própria autora, seja através das encenações, de matérias em jornais e revistas, e, como mostrado acima, em novelas também, é algo presente em nossos trópicos, processo semelhante ocorre nos Estados Unidos, em escala maior. E se dois países tão distintos social, cultural e economicamente ainda recorrem à obra da autora, isso só pode indicar que há algo nela de louvável e profundo.



No alto, capa e primeira página do programa de *As Pequenas Raposas*, em cartaz no CCBB-RJ em 2004. Acima, capa do programa de *Calúnia*, em cartaz no Teatro Sesi-RJ, em 2006.



No alto, Martha (Margarida Rey) e Karen (Tonia Carrero) evitam os olhares curiosos e maledicentes do entregador (ator não identificado) em uma das três primeiras montagens de *Calúnia* no Brasil.

Na mais recente montagem de *Calúnia* (acima), Karen (Michelle Catunda), Joe (Alexandre Varella), Mary (Maria Clara Wermelinger, sentada), Sra. Tilford (Camilla Amado) e Martha (Janaína Mendes) na cena em que Mary consegue encurralar as professoras graças à chantagem sobre Rosalie.



No alto, o elenco reunido de *As Pequenas Raposas* (2004). Em pé, da esquerda para a direita: Aires Jorge, Pedro Osório, Ednei Giovanazzi e Roberto Pirillo. Sentados, da esquerda para a direita: Rogério Frões, Patrícia Werneck, Beatriz Segall, Joana Fomm, Léa Garcia e Sérgio Britto.

Acima, Birdie embebedar-se para esquecer a ganância dos Hubbards.



A cena da novela *Senhora do Destino* (2004-5) que apresenta um dos rastros de Hellman na teledramaturgia brasileira. A escada, da qual José Carlos é jogado por Nazaré, na peça é usada como impedimento de Horace chegar ao quarto e pegar o outro vidro de remédio. Ao pé da escada, Nazaré conversa com o marido e nega-lhe ajuda. Com a chegada da filha, momentos depois, ela mostra o vidro de remédio vazio, cujo conteúdo ela despejara na pia do banheiro pouco antes.

17.025

REDE GLOBO DE TELEVISÃOSISTEMA GLOBO DE SÉRIES

PROGRAMA : APLAUSO
 EPISÓDIO : AS PEQUENAS RAPOSAS
 NÚMERO : 10
 HORÁRIO : 22:00 HS
 DIA NO AR : 2ª FEIRA
 AUTOR : LILLIAN HELLMAN
 DIREÇÃO : SÉRGIO BRITO
 COORDENAÇÃO GERAL : PAULO JOSÉ
 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO : ANTONIO MERCADO.

SUPERVISÃO DO SISTEMA GLOBO DE SÉRIES : DANIEL FILHO

PERSONAGENS :

CAL
 ADDIE
 BIRDIE HUBBARD
 OSCAR HUBBARD
 REGINA GIDDENS
 WILLIAM MARSHALL
 BENJAMIN HUBBARD
 ALEXANDRA GIDDENS
 HORÁCIO GIDDENS
 LEO HUBBARD

CENÁRIOS :

- SALA DE ESTAR DA CASA DOS GIDDENS, VENDO-SE LATERALMENTE UM PEQUENO SALÃO DE MÚSICA E PARTE DA SALA DE JANTAR;
- QUARTO DE DORMIR DE REGINA E HORÁCIO HUBBARD;
- BANHEIRO DA CASA DE OSCAR HUBBARD.

À ATENÇÃO DOS SRS. PRODUTORES
 DIRETORES E ATORES

OS CORTES ASSINALADOS NESTE "SCRIPT" PELA DIVISÃO DE CENSURA DE
 DIVERSÕES PÚBLICAS DO D. P. F., DEVEM SER RIGOROSAMENTE OBEDECIDOS.

A T E N Ç Ã O : É PROIBIDO FUMAR NOS ESTÚDIOS.

GUARDE BEM SEU SCRIPT PORQUE NÃO FORNECEREMOS OUTRO.

RICARDO/NILDO/ARTHUR.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação analisou as peças *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, relacionando as questões da forma bem feita e do melodrama com as temáticas explícitas e implícitas em seus conteúdos, assim como procurou reunir e dialogar com a fortuna crítica mais relevante produzida ao longo dos anos para que se pudesse entender as características da recepção tanto à época das estréias das peças quanto na ocasião de suas remontagens.

Nas duas obras foram constantemente encontrados os aspectos típicos da peça bem feita e do melodrama. No entanto, o que se procurou demonstrar é que o uso das duas formas teatrais pode variar amplamente de acordo com o conteúdo proposto pelos autores. Por mais que tais aspectos façam parte das obras analisadas, elas não se restringem ao arcabouço formal que tanto a peça bem feita quanto o melodrama propiciam. Pelo contrário, elas propõem uma forte crítica à sociedade norte-americana e à ideologia de sua classe dominante, através do uso das próprias formas correntes no universo da indústria cultural. Esse foi o modo que Hellman encontrou para exprimir o seu pensamento: valendo-se das formas teatrais que essa classe privilegia por serem a priori alienantes, ela examinou o conservadorismo arbitrário e o acúmulo de capital – que visam à manutenção do status quo – e também as possibilidades de fissura e rompimento dessas estruturas.

Outra característica importante, e que fica mais clara na análise de *The Children's Hour*, é a transformação que as críticas foram sofrendo conforme se distanciavam da década de 1930. Se naquela década a grande cobrança referia-se ao “forçado” suicídio e cobrava-se deixar as professoras juntas em seu desespero, nos anos 1950 o suicídio ganharia contornos mais políticos por causa das vidas sendo destruídas nas audiências do senador McCarthy. Nos 1960, a crítica começava a atentar para fatores como militância e politização, enquanto nos 1980 e 1990 a questão da identidade homossexual viria a colocar em xeque o

avanço temático da peça.

The Little Foxes passou por um processo diferente: aclamada nos anos 1930 e criticada apenas por se apoiar nos princípios da peça bem feita e do melodrama, a força das questões que propunha foi sendo minimizada pelos críticos, o que fez com que a peça aos poucos se transformasse em base de comparação para outros melodramas – embora o capitalismo continuasse a ser praticado com intensidade ainda maior e seus métodos aperfeiçoassem-se à medida que a tecnologia sofisticava a industrialização e o mercado financeiro, causando mudanças inegavelmente nefastas no mundo do trabalho.

O sucesso comercial das duas peças no teatro da Broadway foi o que instigou suas adaptações. Teatro e cinema são artes cujas formas de produção são muito diferentes, principalmente no que concerne à inigualável capacidade que o cinema tinha de ser mercantilizável e de atingir parte razoável do público mundial. O lucro com artes, seja no teatro, cinema ou literatura, sempre foi baseado no número de consumidores, ou seja, espectadores e leitores.

Embora não tenha escrito as peças visando à adaptação cinematográfica, Hellman beneficiou-se da própria forma das peças para adaptá-las e torná-las mais atraentes aos espectadores de cinema. Para que a crítica proposta pela autora pudesse ser ampliada e levada a públicos mais extensos – e não apenas nos Estados Unidos – era necessário adequar-se às regras da indústria de filmes. A autora teve que ceder aos produtores em vários aspectos, como a escolha de elenco que atraísse público, adequando-se inclusive às exigências externas aos estúdios, como o Código Hays. Em se tratando de indústria cultural, esse é o preço a ser pago: agir às margens da produção de massa, conseqüentemente restringindo a divulgação da obra ou adequar-se às exigências a fim de atingir um público maior, ainda que isso possa ocasionar perda na qualidade artística e questionadora da obra. Hellman optou por agir dentro do sistema e conseguiu, apesar das concessões que fez, oferecer ao espectador um ponto de

vista diferente daquele criado pela hegemonia da indústria cultural: as adaptações de suas peças nunca abandonam a representação da coletividade e dos males que essa sofre e causa.

A presença de Hellman no Brasil, embora não tenha sido constante, foi importante e despertou o interesse de atrizes e atores, diretoras e diretores, produtoras e produtores de variadas gerações e em diferentes épocas, o que prova o quanto os textos chamados de datados mantêm seu vigor original e ainda podem contribuir para um melhor entendimento das formas de vida e da própria arte. É certo que os artistas que se envolveram nas montagens das peças de Hellman no Brasil estiveram – e alguns ainda estão – vinculados a um tipo de teatro específico, seja ele denominado teatro de grande repertório ou teatrão. Esse fato só reafirma a qualidade dos textos da dramaturga, afinal eles foram reconhecidos pela sua capacidade de elucidar e evidenciar o processo de ação do conservadorismo burguês e do capitalismo, estabelecendo relação com a sociedade brasileira. As duas mais recentes produções das peças, às quais o autor dessa dissertação pôde assistir, na cidade do Rio de Janeiro, revelaram um fator *sine qua non* para o entendimento do valor do texto dramaturgicamente com estrutura bem feita e características melodramáticas: o texto deve ser encenado integralmente, como foi feito em *As Pequenas Raposas*, com direção de Naum Alves de Sousa, uma produção que manteve a riqueza da peça através da preservação do texto, das atuações impecáveis e da direção cuidadosa e firme. O mesmo não ocorreu com *Calúnia*, dirigida por Eduardo Wotzyk, que optou pelos cortes de texto e a transformação da Sra. Tilford em uma velha mesquinha. Tais alterações poriam tudo a perder, não fossem as excelentes interpretações do restante do elenco, especialmente das atrizes que decidiram montar a peça, Janaína Mendes e Michelle Catunda.

Considera-se o dado indispensável, pois é a partir dele que se justifica o excesso de rubricas utilizado por Hellman, que se em parte podem imobilizar a direção, por outro, garantem unidade à peça. Naum Alves de Sousa não se sentiu imobilizado ao seguir as

rubricas, pelo contrário, investiu na direção cuidadosa da interpretação do elenco e na sua movimentação, música, luz, enfim, na atmosfera tensa e opressiva da residência dos Giddens, impregnada de luxo e ganância. Ao fugir das rubricas, Wotzyk fez uma opção arriscada, pois as peças bem feitas e com características melodramáticas, quando tecem relações críticas à sociedade, têm em sua própria estrutura fechada as justificativas para serem como são. Ao alterar cenas e cortar outras, Wotzyk dispensou os argumentos da peça, trocando-os por cenas sem dúvida menos bem feitas e menos melodramáticas, porém vazias.

Além das produções profissionais, ressalta-se a presença de Hellman no circuito universitário norte-americano e europeu. Nos últimos cinco anos, várias produções de *The Children's Hour* e *The Little Foxes* estiveram em cartaz produzidas por estudantes de Artes Cênicas.

The Children's Hour e *The Little Foxes* são duas excelentes peças de Lillian Hellman. Nem os críticos nem o tempo irão torná-las datadas ou diminuirão a sua importância no teatro norte-americano do século XX. Enquanto as relações sociais forem ditadas pelas leis do capital, o preconceito de qualquer espécie encontrar refúgio no poder, as relações de compadrio permitirem falha e corrupção da Justiça e a sociedade não enxergar o seu papel nos processos que interferem nas formas de vida dos indivíduos e, por conseguinte, dela própria, essas peças permanecerão atuais e relevantes.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Thomas P. Lillian Hellman: feminism, formalism, and politics. In: MURPHY, Brenda. **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 118-133.

ALMEIDA, Maria Inez Barros de. **Panorama visto do rio: Cia. Tônia-Celi-Autran**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. 114p.

ALVES, Júnia. **Homesick for everywhere but here: character and place in the plays of Lillian Hellman**. 1978. 71f. Dissertação (Mestrado em Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1978.

_____. **Pentimentos: a auto/biografia de Lillian Hellman**. 1996. 181f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

AMERICAN Play Banned. **New York Times**. New York, 12 Mar. 1935. p. 24.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, 316p.

ASSOCIATED Press. “Children’s Hour” banned in Boston. **New York Times**. New York, 15 Dec. 1935. p. 42.

_____. “The Children’s Hour” is weighed in Chicago. **New York Times**. New York, 10 Jan. 1936. p. 17.

ATKINS, G. Douglas; MORROW, Laura. (Ed). **Contemporary Literary Theory**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989, 272p.

ATKINSON, Brooks. The Play: “The Children’s Hour”, being a tragedy of life in a girls’ boarding house. **New York Times**. New York, 21 Nov. 1934. p. 23.

_____. Children’s Hour. **New York Times**. New York, 2 Dec. 1934. p. XI.

_____. The Play. **New York Times**. New York, 16 Feb. 1939. p. 23.

_____. Miss Bankhead has a play. **New York Times**. New York, 26 Feb. 1939. p. 123.

_____. At the theatre. **New York Times**. New York, 28 Dec. 1952. p. X1.

AUSTENFELD, Thomas Carl. **American women writers and the Nazis**. Charlottesville e London: The University Press of Virginia. 2001, 189p.

BARNES, Clive. Theatre: Return of "The Little Foxes". **New York Times**. New York, 27 Oct. 1967. p. 53.

_____. "Foxes" still lifeless. **New York Post**. New York, 28 Apr. 1997. p. 42.

BENCHLEY, Robert. The theater: good news. **New Yorker**, New York, 1 Dec. 1934. p. 34, 36.

BIGSBY, C. W. E. **A critical introduction to twentieth century drama**. New York: Cambridge University Press, 1984, v. 1, 360p.

_____. **Modern American drama 1945-1990**. New York: Cambridge University Press, 1998, 372p.

BOA noite: teatro, rádio. **A Scena Muda**. Rio de Janeiro, v.26, n.13, p. 4-5, 33, 26 mar. 1946.

_____. **A Scena Muda**. Rio de Janeiro, v.26, n.41, p. 4-5, 08 out. 1946.

BOJUNGA, Claudio. Tranqüila Majestade. **Veja**, São Paulo, 2 dez. 1981. p. 94.

BORBA FILHO, Hermilo. **História do teatro**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950. 446p.

BORDMAN, Gerald. **American theatre: A chronicle of comedy and drama, 1930-1969**. New York: Oxford University Press, 1996. 480p. Disponível em: <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=83173548>>. Acesso em: 23 de setembro de 2005.

BRANDÃO, Cristina. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005. 360p.

BRANTLEY, Ben. Freud strays into a well-furnished foxes' den down south. **New York Times**, New York, 28 Abr. 1997. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE6DE1331F93BA15757C0A961958260&sec=&spon=&pagewanted=2>>. Acesso em: 10 jan. 2005.

BRYER, Jackson. R. **Conversas com Lillian Hellman**. Tradução José Eduardo de Mendonça. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, 287p.

CALÚNIA no Bela Vista. **Anhemi**, São Paulo, v.39, n.116, p. 488-90, jul. 1960.

CASE, Sue Ellen. **Feminism and theatre**. New York: Methuen, 1988, 160p.

CHAPMAN, John. Lincoln Center Rep Revival of "The Little Foxes" a Humdinger. **New York Daily News**. New York, 27 Oct. 1967. p. 70.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175p.

DICK, Bernard F. **Hellman in Hollywood**. East Brunswick, NJ: Associated University Presses, Inc., 1982, 183p.

DICKINSON, Thomas H. **An outline of contemporary drama**. Boston: Houghton Mifflin, 1927, 304p. Disponível em: <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=3584849>>. Acesso em: 18 de junho de 2005.

DOWNER, Alan S. (Ed.). **The American theater today**. New York: Basic Books, 1967, 221p.

DURHAM, Weldon B (Ed.). **American theatre companies, 1931-1986**. New York: Greenwood Press. 1989, 605p.

ENCICLOPÉDIA de teatro brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Apresenta verbetes e textos na área de teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=632>. Acesso em: 15 mai. 2007.

ESTRIN, Mark W. **Critical essays on Lillian Hellman**. Boston: G. K. Hall & Co., 1989, 275p.

FALK, Doris V. **Lillian Hellman**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978, 180p.

FERREIRA, Maria José. **Truth and not truth: an analysis of some plays of Lillian Hellman**. 1982. 96f. Dissertação (Mestrado em Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1982.

FINKELSTEIN, Sidney. **Existencialismo e alienação na literatura norte-americana**. Tradução Edney Célio Oliveira Silvestre. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1969, 279p.

FISCHER, Lionel. As entranhas do capitalismo. **Tribuna Bis**. Rio de Janeiro, 28 set. 2004. s/p.

GARSHAGEN, Bruno. Pequenas raposas, velhos lobos. **Gazeta Mercantil**. Rio de Janeiro, 29 out. 2004. Caderno de Cultura, p. 2.

GASSNER, John. Introduction: an American decade. In: _____. **Twenty best plays of the modern American theatre**. New York: Crown Publishers, 1939, p. vii-xxii.

_____. **Mestres do teatro I**. Tradução Alberto Guzik; J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, 408p.

_____. **Mestres do teatro II**. Tradução Alberto Guzik; J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, 478p.

GEORGOUDAKI, Ekaterini. Women in Lillian Hellman's plays, 1930-1960. In: DIEDRICH, Maria; FISCHER-HORNUNG, Dorothea. **Women and war: the changing status of American women from the 1930s to the 1940s**. Providence, RI: Berg Publishers, Inc., 1991, p. 69-86.

GLEDHILL, Christine (Ed.). **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film**. London: BFI Publ., 1987. 364p.

GLOBO.COM. Banco de dados da Rede Globo de Televisão. Disponível em: <<http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0,,GIM175456-7822-NAZARE+EMPURRA+JOSE+CARLOS+DA+ESCADA,00.html>>. Acesso em: 28 abr. 2007.

GOLDSTEIN, Malcolm. Playwrights of the 1930's. In: DOWNER, Allan S.. **The American theater today**. New York: Basic Books, 1967, p. 34-36.

GOODMAN, Charlotte. The Fox's Cubs. In: SCHLUETER, June. **Modern American drama: the female canon**. London and Toronto: Associated University Presses, 1990, p. 130-142.

GROPILLO, Ciléa. Calúnia: Lillian Hellman, Bibi Ferreira e Tonia Carrero unidas no teatro Maison de France. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 nov. 1981. Caderno B, p. 7.

GROUNDS, Alison A.. Decades of denial: Hollywood portrayals of Lesbianism, 1930-1997. Disponível em: <<http://www.loyno.edu/history/journal/1997-8/Grounds.html>>. Acesso em: 03 nov. 2006.

HART, Lynda. Canonizing Lesbians? In: SCHLUETER, June. **Modern American drama: the female canon**. London and Toronto: Associated University Presses, 1990, p. 275-292.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HELIODORA, Barbara. Texto de alta categoria em produção caprichada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 set. 2004. p. 3.

_____. Datada e sem a maldade necessária. **O Globo**, Rio de Janeiro, [ca. nov. 2006]. Segundo Caderno. p. 2.

HELLMAN, Lillian. Author Jabs the Critic. **New York Times**, New York, 15 Dec. 1946. p. X3.

_____. **Six Plays**. New York: Modern Library, 1960, 546p.

_____. The Children's Our. In: _____. **The Collected Plays**. Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1971, p. 1-71.

_____. The Little Foxes. In: _____. **The Collected Plays**. Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1971, p. 135-207.

_____. **Pentimento**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1973, 297p.

_____. **Scoundrel time**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1976, 155p.

_____. **Maybe: a story**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1980, 106p.

_____. **An unfinished woman: a memoir**. Boston, New York, London: Little, Brown and Company. 1999, 280p.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. 2. ed. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 598p.

HOLMIN, Lorena Ross. **The Dramatic Works of Lillian Hellman**. 1973. 178p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Uppsala University, Stockholm, 1973.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e a sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, 161p.

JOSÉ, João. Boa noite: teatro, rádio. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, v.26, n.38, p. 4-5, 17 set. 1946.

KAPLAN, Sheila. A memória como razão de viver. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1989. Segundo Caderno, p. 2.

KERR, Walter. We could have five “Little Foxes”. **New York Times**, New York, 5 Nov. 1967. p. D1.

KHOURY, Simon. **Bastidores 1: Entrevistas a Simon Khoury**. Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1994. 423p.

KRUTCH, Joseph Wood. Drama: the heart of a child. **Nation**, v. 139, p. 656-657, 5 Dec. 1934.

_____. Unpleasant play. **Nation**, v. 168, p. 244-245, 25 Feb. 1939.

LAURENCE, Dan H. (Ed.). **Platform and pulpit**. New York: Hill and Wang, 1961, 301 p.

LEDERER, Katherine. **Lillian Hellman**. Boston: Twayne Publishers. 1979. 159p.

LUCE, William. **Lillian**. New York: Dramatists Play Service, Inc., 1986, 61p.

LUIZ, Macksen. Opção pelo confinamento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 set. 2004. Caderno B, p. 1.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: Senac, 2000, 454p.

MCBRIDE, Joseph. **Filmmakers on filmmaking**: the American Film Institute seminars on motion pictures and television. Los Angeles; Boston, J.P. Tarcher, ca. 1983, vol. 2. 236p.

MCDONALD, Robert L.; PAIGE, Linda Rohrer. (Ed.). **Southern women playwrights**: new essays in literary history and criticism. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002, 257p.

MCKENNEY, Ruth. Sights and sounds: "The Little Foxes". **New Masses**, New York, v. 30, p. 29-30, 28 Feb. 1939.

MERCADO, Antonio. **As pequenas raposas**. Fotocópia do script pertencente ao acervo da sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: editado manualmente pela Rede Globo de Televisão, 1979, 29p.

MOODY, Richard. **Lillian Hellman**: playwright. New York: Pegasus, 1972, 372p.

NATHAN, George Jean. **The theatre in the fifties**. New York: Alfred A. Knopf, 1953, 298p.

PAVIS, Pierre. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg et alii. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, 483p.

PETTA, Rosangela. Quem tem medo de teatrão? **Bravo**, São Paulo, v. 86, p. 86-91, nov. 2004.

PODHORETZ, Norman. **Ex-Friends**: falling out with Allen Ginsberg, Lionel and Diana Trilling, Lillian Hellman, Hannah Arendt and Norman Mailer. New York: The Free Press, 1999, 244p.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. Melodrama, Folhetim e Telenovela: anotações para um estudo comparativo. **Facom**, São Paulo, v. 15, p. 46-54, jul-dez. 2005.

PRADO, Décio de Almeida. Calúnia. In: _____. **Teatro em progresso**: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 144-147

REYNOLDS, R. C. The well-made melodrama. In: _____. **Stage left**: the development of the American social drama in the thirties. Troy, NY: Whitston, 1986, p. 128-144.

RICE, Elmer. **Teatro Vivo**. Tradução Mercedes Zilda Cobas Felgueiras. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962, 375p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 252p.

_____. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 192p.

SCHRECKER, Ellen. **The age of McCarthyism**: a brief history with documents. 2nd. ed. Boston, New York: St. Martin's Press, 1994, 274p.

SCREEN news here and in Hollywood. **New York Times**, New York, 22 Mar. 1939. p. 27.

SHAW, George B. **The quintessence of Ibsenism**: now completed to the death of Ibsen. New York: Hill and Wang, 1957, 188p.

SHELDEN, Randall G. (Guest Commentator). The Black Commentator. Disponível em: <http://blackcommentator.com/142/142_slavery_2.html>. Acesso em: 15 out. 2007.

SIEVERS, W. DAVID. **Freud on Broadway**: A History of Psychoanalysis and the American Drama. New York: Hermitage House. 1955. 479p. Disponível em: <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=6539734>>. Acesso em: 27 ago. 2005.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif. 2001, 185p.

TELEDRAMATURGIA. Banco de dados preparado e mantido por Nilson Xavier. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/alfabetica.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2007.

THE LIBRARY of Congress. **Website** da Biblioteca do Congresso Norte-Americano que disponibiliza um acervo eletrônico de artigos sobre teatro. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/fthome.html>>. Acesso em: 08 out. 2006.

THE NEW Pictures. **Time Magazine**. New York, 30 Mar. 1936. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,931381-1,00.html>>. Acesso em 12 mai. 2007.

THE PRODUCTION Code. Disponível em: <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>>. Acesso em 17 ago. 2006.

THE THEATER: New Plays in Manhattan. **Time Magazine**, New York, 3 Dec. 1934. p. 24.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução Claudia Braga; Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005, 142p.

TREWIN, J. C. Introduction. In: _____. **Plays of the Year 1950-1951**. London; New York: Elek Books, 1952, 7-12.

WATTS JR., Richard. Dixie. **New York Herald Tribune**, New York, 16 Feb. 1939. p. 14.

WAYNE S. Turner. **Website** do ator, diretor, dramaturgo e professor universitário Wayne S. Turner com diversos artigos sobre história do teatro e performances. Disponível em: <<http://www.wayneturney.20m.com/scribe.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2006.

WESTBROOK, Brett Elizabeth. Second Chances: The remake of Lillian Hellman's "The Children's Hour". **Bright Lights Film Journal**. Disponível em: <<http://www.brightlightsfilm.com/29/childrenshour1.html>>. Acesso em: 20 ago. 2006.

_____. The Lesbian vanishes. **Bright Lights Film Journal**. Disponível em: <<http://www.brightlightsfilm.com/28/thesethree1.html>>. Acesso em 15 ago. 2006.

WILSON, Edmund. An open letter to Mike Nichols. **New York Review of Books**, New York, 4 Jan. 1968. p. 6.

WRIGHT, Willian. **Lillian Hellman**: the image, the woman. New York: Simon and Schuster, 1986, 507p.

_____. Why Lillian Hellman Remains Fascinating. **New York Times**, New York, 3 nov. 1996. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E07E0DD1239F930A35752C1A960958260>>. Acesso em 12 abr. 2005.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 381p.

Filmografia

THE CHILDREN'S Hour. Direção: William Wyler. Produção: William Wyler. Intérpretes: Audrey Hepburn; Shirley MacLaine; James Garner; Miriam Hopkins; Fay Bainter; Karen Balkin e outros. Roteiro: John Michael Hayes. [S.l.] MGM Studios, 1961. 1 DVD (108 min), son., p&b.

THE LITTLE Foxes. Direção: William Wyler. Produção: Samuel Goldwyn. Intérpretes: Bette Davis; Herbert Marshall; Teresa Wright; Richard Carlson; Dan Duryea; Patricia Collinge e outros. Roteiro: Lillian Hellman. [S.l.] MGM Studios, 1941. 1 DVD (116 min), son., p&b.

THESE Three. Direção: William Wyler. Produção: Samuel Goldwyn. Intérpretes: Miriam Hopkins; Merle Oberon; Joel McCrea; Catherine Doucet; Alma Kruger; Bonita Granville e outros. Roteiro: Lillian Hellman. [S.l.] MGM Studios, 1936. 1 DVD (93 min), son, p&b.

Apêndice A - Fichas técnicas das montagens

The Children's Hour foi produzida pela primeira vez no Maxine Elliot's Theatre, na cidade de Nova York, com estréia em 20 de novembro de 1934. Herman Shumlin, além de produzir, também dirigiu a peça, que teve concepção cenográfica de Aline Bernstein. O elenco segue abaixo, em ordem de entrada:

Peggy Rogers	Eugenia Rawls
Sra. Lilly Mortar	Aline McDermott
Evelyn Munn	Elizabeth Seckel
Helen Burton	Lynne Fischer
Lois Fischer	Jacqueline Rusling
Catherine	Barbara Leeds
Rosalie Wells	Barbara Beals
Mary Tilford	Florence McGee
Karen Wright	Katherine Emery
Martha Dobie	Anne Revere
Joseph Cardin	Robert Keith
Agatha	Edmonia Nolley
Sra. Amelia Tilford	Katherine Emmet
Entregador	Jack Tyler

The Little Foxes foi produzida pela primeira vez no National Theatre, na cidade de Nova York, com estréia em 15 de fevereiro de 1939. Herman Shumlin, além de produzir, também dirigiu a peça, que teve concepção cenográfica de Howard Bay e figurinos de Aline Bernstein. O elenco segue abaixo, em ordem de entrada:

Addie	Abbie Mitchell
Cal	John Marriott
Birdie Hubbard	Patricia Collinge
Oscar Hubbard	Carl Benton Reid
Leo Hubbard	Dan Duryea
Regina Giddens	Tallulah Bankhead
William Marshall	Lee Baker
Benjamin Hubbard	Charles Dingle
Alexandra Giddens	Florence Williams
Horance Giddens	Frank Conroy

Fichas Técnicas das Montagens Brasileiras

Teatro

THE LITTLE FOXES

Título: **Perfídia**

Tradução: Raymundo Magalhães Júnior

Ano de produção: **1946**

Local: **Teatro Fênix – Rio de Janeiro**

Direção: não encontrado até o momento

Cenografia: não encontrado até o momento

Elenco:

Regina Giddens – Maria Sampaio

Benjamin Hubbard – Rodolfo Arena

Oscar Hubbard – Rodolfo Mayer

Birdie Hubbard – Wahyta Brazil

Horace [Horácio]¹⁶⁴ Giddens – Nelson Vaz

Leo Hubbard – Alberto Perez

Alexandra Giddens – Cirene Tostes

William Marshall – Jesus Ruas

Addie [Adélia] – Renée Bell

Cal [Calvino] – Luís Piccini

Título: **Os Corruptos**

Tradução: Clarice Lispector e Tati de Moraes

Ano de produção: **1967**

Local: **Teatro Guaíra – Curitiba e Teatro Maison de France – Rio de Janeiro**

Direção: João Augusto

Cenografia: Gianni Ratto

Elenco:

Regina Giddens – Tonia Carrero

Benjamin [Artur] Hubbard – Othon Bastos

Oscar Hubbard – Jorge Cherques

Birdie [Linda] Hubbard – Célia Biar

Horace [Daniel] Giddens – Raul Cortez

Leo Hubbard – Ary Coslov

Alexandra [Suzana] Giddens – Djenane Machado

William Marshall [Mr. Williams] – Paulo Gracindo

Addie [Ana] – Alzira Cunha

Cal [Wilson] – Adalberto Silva

¹⁶⁴ Os colchetes indicam que o nome imediatamente anterior foi alterado para as produções brasileiras.

Título: **As Pequenas Raposas**

Tradução: Beatriz Segall e Marco Antonio Guerra

Ano de produção: **2004**

Local: **Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro e Brasília**

Direção: Naum Alves de Souza

Cenografia: Celina Richers

Figurino: Beth Filipecki e Renato Machado

Iluminação: Aurélio de Simoni

Música: Edgar Duvivier

Elenco:

Regina Giddens – Beatriz Segall

Benjamin Hubbard – Rogério Fróes

Oscar Hubbard – Ednei Giovenazzi

Birdie Hubbard – Joana Fomm

Horace [Lawrence] Giddens – Sérgio Britto

Leo Hubbard – Pedro Osório

Alexandra Giddens – Patrícia Werneck

William Marshall – Roberto Pirillo

Addie – Léa Garcia

Cal – Aires Jorge

THE CHILDREN'S HOUR

Título: **Calúnia**

Tradução: Gustavo Dória e Tonia Carrero

Ano de produção: **1958**

Local: **Teatro Mesbla – Rio de Janeiro**

Direção: Adolfo Celi

Cenografia: Ded Bourbonnais

Elenco:

Karen Wright – Tonia Carrero

Martha Dobie – Margarida Rey

Mrs. Amelia Tilford – Suzana Negri

Mrs. Lily Mortar [Mrs. Mortimer] – Monah Delacy

Mary Tilford – Helena Xavier

Dr. Joseph Cardin – Sebastião Vasconcelos

Agatha – Carmem Célia

Peggy Rogers – Teresa Edoarda

Evelyn Munn – Yara Soares

Helen Burton – Lisete Fernandes

Lois Fischer – Isaura Soares

Garoto-entregador – Reinaldo Loyo

Mildred¹⁶⁵ – Aury Cahet

¹⁶⁵ No texto original, essa personagem não existe. Talvez esse nome tenha sido usado para substituir a personagem Catherine.

Título: Calúnia*Tradução:* Gustavo Dória e Tonia Carrero*Ano de produção:* **1959***Local:* **Teatro Bela Vista – São Paulo***Direção:* Adolfo Celi*Cenografia:* Ded Bourbonnais*Elenco:*

Karen Wright – Tonia Carrero
 Martha Dobie – Margarida Rey
 Mrs. Amelia Tilford – Suzana Negri
 Mrs. Lily Mortar [Lily] – Monah Delacy
 Mary Tilford – Yvi Fernandes
 Dr. Joseph Cardin – Paulo Autran
 Agatha – Renée Bell
 Rosalie Wells – Tina Rinaldi
 Peggy Rogers – Bia Hell
 Evelyn Munn – Neide Moraes
 Helen Burton – Maria Amélia Ferreira
 Lois Fischer – Monica Joseph
 Catherine – Gina Rinaldi
 Garoto-entregador – Renato Dobal
 Mildred¹⁶⁶ – Etty Fraser

Título: Calúnia*Tradução:* Gustavo Dória e Tonia Carrero*Ano de produção:* **1962***Local:* **Teatro Ginástico – Rio de Janeiro***Direção:* Adolfo Celi*Cenografia:* Ded Bourbonnais*Elenco:*

Karen Wright – Tonia Carrero
 Martha Dobie – Margarida Rey
 Mrs. Amelia Tilford – Suzana Negri
 Mrs. Lily Mortar [Lily] – Monah Delacy
 Mary Tilford – Rosita Thomas Lopes
 Dr. Joseph Cardin – Paulo Autran
 Agatha – Renée Bell
 Rosalie [Mildred] Wells – Maria Regina
 Peggy Rogers – Thais Moniz Portinho
 Evelyn Munn – Teddy von Ulrich
 Helen Burton – Jeanette Singulani
 Lois Fischer – Ileana Aster
 Garoto-entregador – Josef Guerreiro¹⁶⁷

¹⁶⁶ No texto original, essa personagem não existe. Nessa montagem, houve a inclusão de um personagem, pois há a personagem Catherine, conforme o original, e a personagem Mildred.

¹⁶⁷ Nessa montagem, nem Catherine, nem Mildred. Só o acesso às traduções poderia esclarecer a “circulação” de tais personagens por estas montagens.

Título: Calúnia*Tradução:* Tonia Carrero*Data de produção:* 26 de novembro de **1981** a 4 de abril de **1982**.*Local:* **Teatro Maison de France – Rio de Janeiro***Direção:* Bibi Ferreira*Produção:* Tonia Carrero*Cenografia:* Arlindo Rodrigues*Elenco:*

Karen Wright – Sylvia Bandeira

Martha Dobie – Ariclê Perez

Mrs. Amelia Tilford – Monah Delacy

Mrs. Lily Mortar [Mrs. Lily Mortimer] – Maria Pompeu¹⁶⁸

Mary Tilford – Lídia Brondi

Dr. Joseph Cardin – Leonardo José

Agatha – Estelita Bell

Rosalie Wells –

Peggy Rogers – Christina Bethencourt

Evelyn Munn – Tetê Caetano

Helen Burton – Cláudia Duarte

Lois [Luísa] Fischer – Carla Fontenele

Mildred¹⁶⁹ – Carla CostaBárbara¹⁷⁰ – Maria Inês Sayão**Título: Calúnia***Tradução:* Tonia Carrero*Data de produção:* 01 a 19 de novembro de **2006**.*Local:* **Teatro do SESI – Rio de Janeiro***Direção:* Eduardo Wotzik*Produção:* Renata Nacif*Cenografia:* José Dias*Elenco:*

Karen Wright – Michelle Catunda

Martha Dobie – Janaína Mendes

Mrs. Amelia Tilford – Camilla Amado

Mrs. Lily Mortar – Suzana Faini

Mary Tilford – Maria Clara Wermelinger

Dr. Joseph Cardin – Alexandre Varella

Agatha – Cristina Rudolph

Rosalie Wells – Ananda Ramos

Peggy Rogers – Giselle Brito

Evelyn Munn – Lara Gay

Helen Burton – não houve

Lois [Luíza] Fischer – Anna Bello

¹⁶⁸ No último mês da temporada, a atriz Maria Pompeu foi substituída por Lydia Mattos.

¹⁶⁹ Novamente surge a personagem Mildred, inexistente no original, provavelmente substituindo a personagem Catherine.

¹⁷⁰ Bárbara, outra personagem que não consta no original, talvez esteja nessa montagem substituindo o personagem do garoto-entregador. Apenas uma hipótese.

LILLIAN, de William Luce

Título: **Lillian**

Tradução: Flávio Marinho

Ano de produção: **1989**

Local: **Teatro Cultura Artística – São Paulo e Teatro Candido Mendes – Rio de Janeiro**

Direção: José Possi Neto

Cenografia: Alexandre Toro

Figurino: Kalma Murtinho

Trilha sonora: Xodó

Elenco:

Lillian Hellman – Beatriz Segall

TELEVISÃO

Título: **As Pequenas Raposas**

Tradução: Raymundo Magalhães Júnior

Ano de produção: **1956**

Emissora: **TV Tupi (São Paulo), programa “O Grande Teatro”**

Adaptação e Direção: Sérgio Britto

Elenco:

Regina Giddens – Wanda Cosmo

Benjamin Hubbard – Ítalo Rossi

Oscar Hubbard – Taran Dach

Birdie Hubbard – Fernanda Montenegro

Horace Giddens – Sérgio Britto

Leo Hubbard – Fernando Torres

Alexandra Giddens – Maria Helena Dias

William Marshall – Rubens de Falco

As falas de Addie e Cal foram narradas.

Título: **As Pequenas Raposas**

Tradução: Raymundo Magalhães Júnior

Ano de produção: **1956**

Emissora: **TV Tupi (Rio de Janeiro), programa “O Grande Teatro”**

Adaptação e Direção: Sérgio Britto

Elenco:

Regina Giddens – Natalia Thimberg

Benjamin Hubbard – Ítalo Rossi

Oscar Hubbard – Paulo Padilha

Birdie Hubbard – Fernanda Montenegro

Horace Giddens – Sérgio Britto

Leo Hubbard – Aldo de Mayo

Alexandra Giddens – Maria Helena Dias

William Marshall – Fábio Sabag

As falas de Addie e Cal foram narradas.

Título: **As Pequenas Raposas**

Tradução: Raymundo Magalhães Júnior

Ano de produção: **1964**

Emissora: **TV Rio, programa “O Grande Teatro”**

Adaptação: Sérgio Britto

Direção: Fernando Torres

Elenco:

Regina Giddens – Rosita Thomaz Lopes

Benjamin Hubbard – Ítalo Rossi

Oscar Hubbard – não informado

Birdie Hubbard – Glauce Rocha

Horace Giddens – não informado

Leo Hubbard – Aldo de Mayo

Alexandra Giddens – Djenane Machado

William Marshall – não informado

As falas de Addie e Cal foram narradas.

Título: **As Pequenas Raposas**

Tradução e Adaptação: Antonio Mercado

Ano de produção: **1979**

Emissora: **TV Globo, programa “Aplauso”**

Direção: Sérgio Britto

Elenco:

Regina Giddens – Natalia Thimberg

Benjamin Hubbard – Luís de Lima

Oscar Hubbard – Ivan Candido

Birdie Hubbard – Iara Amaral

Horace Giddens – Nildo Parente

Leo Hubbard – Pedro Veras

Alexandra Giddens – Priscila Rozenbaum

William Marshall – Sérgio Britto

Addie – Léa Garcia

Cal – não informado

ANEXOS

ANEXO A – Charge de Edward Sorel – página 215

ANEXO B – *The Children's Hour*

ANEXO C – *The Little Foxes*

O Anexo B e o Anexo C não fazem parte da versão em PDF.

Vidas literárias: Lillian Hellman EDWARD SOREL

1930

LILLIAN HELLMAN, QUE AVALIA ROTEIROS NA MEM A 50 DOLARES POR SEMANA, E NÃO É BELA AOS 25 ANOS, CONHECE O CHARMOZO DASHIEL HAMMETT, 36, NUM RESTAURANTE DE HOLLYWOOD. ELAS COMEÇAM A TER UM CASO. LILLIAN ABANDONA O MARIDO (UM ROTEIRISTA DE SEGUNDA) E VAI MORAR COM O CELEBRE CRIADOR DE SAM SPADE.



1934

ELES SE MUDAM PARA NOVA YORK. LILLIAN AVALIA ROTEIROS PARA O PRODUTOR E DIRETOR DA BROADWAY HERMAN SHUMLIN. DEPOIS DE UM TEMPO, ELA ENCAIXA SUA PEÇA CALZADA E RECOMENDA QUE ELE A PRODUZA. NA ESTREIA, A PEÇA É LOUVADA PELA CRÍTICA, ALCANÇANDO LILLIAN AO PRIMEIRO ESCALÃO DA DRAMATURGIA AMERICANA.



1938

NUM VOO VINDO DE HOLLYWOOD, ONDE LILLIAN PASSARA A ESCREVER ROTEIROS, O AVIÃO É FORÇADO A ATERRISSAR EM ALBUQUERQUE. CONHECE NO VOO RALPH INGERSOLL, EDITOR DA REVISTA FORTUNE, E PASSAM A NOITE JUNTOS. PELA MANHÃ, INGERSOLL SE PREPARA PARA CONTAR À ESPOSA QUE SE APAIXONOU POR OUTRA MULHER.



1938

COM HAMMETT EM HOLLYWOOD E INGERSOLL EM NOVA YORK, LILLIAN DESFRUTA DE UM MENAGE À TROIS INTERCONTINENTAL, ATÉ QUE HAMMETT DESMORONA, POR CONTA DO ALCÓOL E DA GONORREIA. QUANDO ELE SE RECUPERA, LILLIAN O CONVOCA, JUNTO COM INGERSOLL E O PRIMEIRO MARIDO (?), PARA UM CONFRONTO MELODRAMÁTICO. QUANDO A GRITARIA TERMINA, INGERSOLL ESTÁ FORA.



1939

ESTREIA A SUA PEÇA AS PEQUENAS RAPOSAS. O ELENCO PLANEJA UMA APRESENTAÇÃO BENEFICENTE EM PROL DA FINLÂNDIA, QUE FOI INVADIDA PELA UNIÃO SOVIÉTICA. LILLIAN, ADMIRADORA DE STÁLIN, NÃO PERMITE. "JÁ FUI À FINLÂNDIA", ELA DECLARA, "E ME PARECEU UMA REPUBLICA PRO-NAZISTA." NA VERDADE, HÁ INDÍCIOS DE QUE ELA NUNCA ESTEVE NA FINLÂNDIA.



1941

A DESPEITO DOS EXPURGOS DE STÁLIN, LILLIAN CONTINUA CERTA DE QUE A UNIÃO SOVIÉTICA É O ÚNICO PAÍS QUE SE PROPÕE A CRIAR UM MUNDO MAIS JUSTO. AO SABER QUE HITLER INVADIU A RÚSSIA, ELA SE VESTE DE BRANCO E INVADIR A CASA DE UM AMIGO, GRITANDO: "A MÃE PÁTRIA FOI INVADIDA".





Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)