https://doi.org/10.5007/2175-8026.2026.e110749

ANTÓN TCHÉKHOV E TENNESSEE WILLIAMS: A ATMOSFERA DO VAZIO DA CLASSE MÉDIA E DO FIM DE UMA ERA

Luis Marcio Arnaut de Toledo[1]*
[1]Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

Resumo

O artigo propõe uma leitura dialética entre *Once in a Lifetime* [1939], de Tennessee Williams, e *O jardim das cerejeiras* [1904], de Antón Tchékhov, explicitando como ambas encenam o colapso de uma ordem social em declínio: a aristocracia russa e a classe média estadunidense. Sustentado nas teorias de Peter Szondi e Theodor Adorno, o estudo demonstra que a dissolução da ação dramática, a repetição dos gestos e o esvaziamento da linguagem são sintomas de uma crise histórica incorporada à própria estrutura dramatúrgica. Ancorado também na noção de *Stimmung*, de Hans Ulrich Gumbrecht, Gernot Böhme e Michael Chekhov, o artigo analisa como essas peças constroem atmosferas saturadas de espera e de paralisia como modos de expressão estética da falência das promessas burguesas. A dramaturgia torna-se, assim, espaço sensível da ruína, em que o vazio e a suspensão figuram a impossibilidade de transformação social.

Palavras-chave: *Once in a Lifetime*; *O jardim das cerejeiras*; Dramaturgia; Aristocracia; *Stimmung*.

* Doutor em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo (Escola de Comunicação e Artes - USP). Faz estágio pós-doutoral na Universidade Estadual de Campinas no Instituto de Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, sob a supervisão do Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto. Email: sp.vi@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9301-2339.

Esta obra tem licença *Creative Commons*
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0

ANTON CHEKHOV AND TENNESSEE WILLIAMS: THE ATMOSPHERE OF MIDDLE-CLASS EMPTINESS AND THE END OF AN ERA

Abstract

This article proposes a dialectical reading of *Once in a Lifetime* [1939], by Tennessee Williams, and *The Cherry Orchard* [1904], by Anton Chekhov, highlighting how both plays stage the collapse of declining social orders: the Russian aristocracy and the American middle class. Drawing on the theories of Peter Szondi and Theodor Adorno, the study argues that the dissolution of dramatic action, the repetition of gestures, and the depletion of language are expressions of a historical crisis embedded within the dramaturgical structure itself. Grounded also in Hans Ulrich Gumbrecht, Gernot Böhme Michael Chekhov's concept of Stimmung, the article examines how these plays construct atmospheres saturated with waiting and paralysis as aesthetic manifestations of the failure of bourgeois promises. Thus, dramaturgy becomes a sensitive space of ruin, where emptiness and suspension figure the impossibility of social transformation.

Keywords: *Once in a Lifetime; The Cherry Orchard;* Dramaturgy; Aristocracy; Stimmung.

Introdução

Tennessee Williams [1911-1983] e Antón Pavlovitch Tchékhov [1860-1904] criaram suas obras em contextos históricos, linguísticos e geográficos radicalmente distintos. De um lado, o sul dos Estados Unidos e o mainstream teatral da Broadway e do off-Broadway, marcados pela crise do capitalismo da Grande Depressão e pelo fracasso do ideal de prosperidade burguesa. Do outro, está a Rússia czarista do século XIX e do início do seguinte, na qual a aristocracia fundiária se desintegrava lentamente diante da iminência de mudanças revolucionárias, com seu teatro marcado pelo realismo, pelas encenações naturalistas do Teatro de Arte de Moscou e pelos primeiros ensaios da vanguarda teatral que revolucionaria as artes da cena no século seguinte em escala global.

Tennessee Williams descreve, em suas memórias, como conheceu a obra de Antón Tchékhov, em 1934, aos 23 anos:

> Naquele verão, apaixonei-me pela escrita de Antón Tchékhov, ao menos por seus muitos contos. Eles me apresentaram a uma sensibilidade literária com a qual, naquele momento, senti uma afinidade muito próxima. Hoje, percebo que ele retém demais as coisas. Ainda assim, continuo apaixonado pela delicada poesia de sua escrita, e *A gaivota* continua sendo, penso eu, a maior das peças modernas — com a possível exceção de *Mãe coragem*, de Brecht.

> Muitas vezes se disse que [D. H.] Lawrence foi minha principal influência literária. Bem, Lawrence foi, de fato, uma figura altamente simpática na minha formação literária, mas Tchékhov tem primazia como a influência — isto é, se é que houve alguma influência específica além da minha própria inclinação solitária — rumo a quê, ainda não sei e provavelmente jamais saberei... (Williams, 2006, p. 90-91, tradução nossa)[1].

Ao longo de sua carreira, reconheceu repetidas vezes a iluminação decisiva do autor russo em sua formação dramatúrgica, não somente em termos de estilística, mas em relação à ética de escuta e de observação da opressão e dos *outsiders*[2] da sociedade capitalista. Como demonstra Ana Maria Novi Hoshikawa (2015), a presença de Tchékhov na obra de Williams não se resume a traços temáticos ou formas dramatúrgicas; trata-se de um legado formal e estrutural que ajuda a compor atmosferas, dilatar o tempo dramático e suspender a ação. "Em Anton Tchékhov, [Tennessee Williams encontrou] a obsessão para poetizar os párias de ordens sociais em declínio" (Bak, 2010, p. 212, tradução nossa)[3].

Nesse contexto, a peça em um ato, inédita no Brasil, *Once in a Lifetime* [*Uma vez na vida*, 1939], de Tennessee Williams (2016, p. 231-248), e a longa *O jardim das cerejeiras* [Вишнёвый сад, 1904], de Antón Tchékhov (2000), encontram-se de maneira significativa: ambas figuram o esgotamento da ordem social vigente e personagens que intuem a falência do sistema em que vivem, embora permaneçam paralisados diante do que não sabem nomear nem transformar. A comparação entre elas, portanto, não é arbitrária, ainda que tenham estruturas formais diferentes e sejam situadas em geografias, línguas e conjunturas sociais radicalmente distintas.

Este artigo propõe uma leitura dialética das duas obras por meio de uma perspectiva histórica sobre as contradições sociais que as abarcam. Não se trata, portanto, de estabelecer paralelos *temáticos* entre os dois autores canônicos. Pretende-se investigar como as peças figuram, cada uma a seu modo, o declínio de classes sociais que já não conseguem sustentar seu *status*. Em ambas, os personagens se mostram presos a valores, hábitos e expectativas da sociedade de seus países e de sua época. O que leva a interpretar essas dramaturgias como expressão da dissolução de valores tradicionais diante da modernidade emergente, não podendo, assim, ser lidas apenas como tragédias privadas.

O cotejo dessas peças se justifica precisamente por suas diferenças. *O jardim das cerejeiras* é uma obra consagrada, dividida em quatro atos, escrita por um autor maduro, já notável, no fim de sua vida e reconhecida como marco na história do drama moderno.

Já *Once in a Lifetime* foi escrita por um jovem Tennessee Williams, em uma fase ainda inicial, antes da fama no teatro comercial da Broadway[4]. É uma peça em um ato, pouco encenada e quase ausente de fortuna crítica. Ao colocá-las em diálogo, o objetivo é compreender como formas dramatúrgicas tão distintas convergem na construção de uma crítica à sociedade tradicionalista em colapso perante a modernidade. Na obra de Tchékhov, a paralisia dos aristocratas está na

recusa em agir. Na de Williams, a classe média capitalista em crise se desloca sem rumo, acreditando habitar uma sociedade que já não existe.

Tennessee Williams encontra Antón Tchékhov

O encontro com a obra de Antón Tchékhov representou, para Tennessee Williams, uma virada estética e existencial que determinaria sua posição como dramaturgo moderno. Nessa dramaturgia russa, Williams identificou um modelo que prescinde de enredos espetaculares e de ações resolutivas, deslocando o eixo da ação dramática para as relações intersubjetivas. Como observa Szondi (2001, p. 46), "nos dramas de Tchékhov os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real", o que afasta a ação resolutiva e o conflito central de sua função tradicional como princípio organizador do drama.

Esse aprendizado pode ter sido uma das razões que levou Williams a romper com os moldes tradicionais da escrita dramatúrgica que dominava o teatro comercial estadunidense, fundado na progressão linear e na retribuição moral.

O jardim das cerejeiras — e, talvez, outras obras russas — pode ter lhe servido como uma ideia para a construção de atmosferas em suspensão, nas quais o tempo dramático se dilata em torno da melancolia a respeito de uma sociedade que chega ao fim. As ações de *The Glass Menagerie* [*O zoológico de vidro*] (Williams, 1999), por exemplo, refletem a mesma estrutura atmosférica de *O jardim das cerejeiras*, com personagens presos a um passado idealizado e paralisados diante da realidade histórica que os cerca, segundo Zhao (2010, 36). "Williams logo tentaria emular, em sua própria escrita, aquilo que admirava na peça de Tchékhov, de modo particularmente evidente em *The Glass Menagerie*" (Williams, 2006, p. 268, nota 440, tradução nossa)[5]. Assim como os aristocratas de Tchékhov não conseguem reagir à iminente perda de seu espaço, os personagens de Williams insistem em repetições vazias que retardam, em suas vidas privadas, o colapso capitalista anunciado para a sociedade como um todo. A fotografia do pai ausente, no caso do personagem Tom, ou os pretendentes do passado de sua mãe Amanda, funcionam como equivalentes simbólicos ao próprio jardim das cerejeiras: espaços relacionados à memória que já não sustentam mais nenhuma funcionalidade histórica na perda da propriedade da família Raniévskaia.

Além da atmosfera de espera e paralisia, a dramaturgia de Williams traz de Tchékhov um modelo de simbolismo poético e estrutural que se manifesta nos detalhes cênicos, nos objetos e na materialidade das relações sociais. Laura, por exemplo, é figurada por seus animais de vidro, tão frágeis quanto ela mesma, ecoando o lirismo do dramaturgo russo. Williams desloca o conflito do campo da ação de *O zoológico de vidro* para o da memória e do trauma, elaborando personagens que falam mais do que agem, dando a impressão de verborragia. É a dramaturgia dos não acontecimentos que define a modernidade tchekhoviana (Zhao, 2010, p. 37).

> Embora a tensão e o conflito sejam mais evidentes em Williams do que em Tchékhov, o dramaturgo estadunidense emprega muitas das mesmas técnicas para produzir a impressão de imobilidade ou, no máximo, de letargia em muitas de suas tramas. Williams permite que o movimento da linha de ação seja obscurecido por cenas de tensão e conflito que parecem desconectadas entre si. Esse procedimento também disfarça a introdução das complicações dramáticas. Além disso, as crises nessas peças são frequentemente alcançadas e representadas de modo a ocultar sua relevância enquanto tais. E, assim como em Tchékhov, as resoluções dessas tramas são, com frequência, apenas parciais. Para retardar o avanço da ação, Williams interrompe o fluxo dramático com dispositivos não naturalistas, como telas, coros e personagens que não pertencem ao eixo central da ação dramática, recursos inexistentes em Tchékhov, mas cujo efeito contribui para a estase criada pelas técnicas singulares de cada dramaturgo na representação da ação. A forma de muitas peças de Williams reforça esse efeito estático e oferece a evidência final de sua afinidade com a forma tchekhoviana (True, 1976, p. 75-76, tradução nossa)[6].

Tchékhov é, portanto, uma presença dialética na obra de Williams. Há uma retomada crítica de seu legado, reconfigurando-o num novo contexto social: a crise da subjetividade nos Estados Unidos do *New Deal* [novo acordo] e do pós-Segunda Guerra. Tchékhov foi, possivelmente, o primeiro autor a oferecer iluminação a Williams para tratar o fracasso como *condição humana compartilhada* na sociedade capitalista. Ao assimilar essa então *orientação* tchekhoviana, Williams encontrava sua própria maneira de fazer da impotência social uma força poética.

Segundo Gerigk (1976), a recepção de Tchékhov por Williams funda-se de fato num gesto consciente de assimilação e de deslocamento. Tchékhov retrata uma aristocracia em decomposição na Rússia czarista pré-revolucionária; Williams, a impotência de uma classe média empobrecida pela Grande Depressão e deslocada de uma democracia de mercado, decepcionada com as promessas não cumpridas do *American Dream* [sonho americano][7], cada vez mais hostil à interioridade. Suas peças ecoam um tempo que se arrasta, que não realiza promessa alguma, um tempo suspenso entre a memória e a mercantilização do afeto. Williams assumia, assim, uma herança estética marcada por elipses e pela dissolução do conflito dramático em tensão atmosférica e em relações subjetivas complexas[8].

Tanto nas peças de Tchékhov quanto nas de Williams, portanto, o conflito dramático não se ancora em antagonistas identificáveis, mas em forças históricas e estruturais que operam como verdadeiros vetores de desagregação. O que move suas peças não é o embate entre sujeitos com interesses opostos, mas sim a presença de um mal-estar difuso, oriundo da desintegração de uma ordem social que já não se sustenta (Gerigk, 1976). Por isso, suas dramaturgias prescindem de um vilão tradicional e a narrativa emerge da impotência, da espera, do adiamento, da recusa em reconhecer que o tempo histórico avançou, esses sim os grandes antagonistas. Trata-se de um teatro de suspensão da ação, em que o desenlace

trágico decorre da permanência paralisante de estruturas afetivas e ideológicas já obsoletas.

> JIM: Você pode mesmo perguntar isso depois de tudo o que vivemos?
> JUDITH: No deserto?
> JIM: Sim. Você não sentiu nada? Aquilo não estava lhe dizendo alguma coisa? Você não conseguia compreender?
> JUDITH [*com certa afetação*]: Não tenho muita certeza sobre o que você quer dizer.
> JIM: Todo aquele espaço aberto e o luar, Judith... aquilo deve ter despertado em você um impulso de se libertar das coisas.
> JUDITH [*suavemente*]: Acho que me libertei um pouco além da conta. Tenho um namorado me esperando.
> JIM: Claro, eu também tenho uma namorada me esperando. Isso não significa nada.
> JUDITH: Estamos mais ou menos... seminoivos.
> JIM: Nós também. E daí? Nada disso parecia importar lá fora esta noite (Williams, 2016, p. 246, tradução nossa).[9]

Esse trecho mostra claramente que o conflito dramático nunca é enunciado diretamente por Williams em *Once in a Lifetime*. Jim evita dizer *estou apaixonado por você* ou *quero que fique*; Judith evita admitir o desejo que experimentou. Em vez disso, ambos recorrem a expressões vagas — "você não sentiu nada?", "aquilo não estava lhe dizendo alguma coisa?", "Não tenho muita certeza sobre o que você quer dizer", "Nada disso parecia importar lá fora esta noite" — que deslocam o sentido para o subtexto. A tensão nasce precisamente daquilo que não é dito de forma explícita, fazendo da evasão verbal e da hesitação discursiva os principais motores da cena.

Sendo assim, Williams utiliza o subtexto e o radicaliza: as perguntas sem respostas, as reticências, diálogos elípticos que se tornam veículos de tensão dramatúrgica marcada pela latência e pela evasão, compondo uma dramaturgia em que o sentido não se explicita, mas se insinua, ou, parafraseando a ideia geral de Adorno (2004), a forma é o sintoma histórico de um conteúdo inassimilável.

Antón Tchékhov e o teatro da transição

Antón Tchékhov ocupa um lugar singular na história do teatro moderno por ser, simultaneamente, herdeiro de tradições realistas e agente de uma transformação formal dos paradigmas do drama burguês do século XIX.

> Reconhecemos Antón Tchékhov hoje como um dos pais fundadores do teatro moderno, em que o autor, e não o ator, é o soberano. Reconhecemo-lo como o autor que deu à ficção narrativa europeia uma nova ambiguidade, densidade e poesia sutil. De todos os 'clássicos' russos, ele é, especialmente para os não russos, o mais acessível e o menos estranho, seja no palco ou na página impressa. Ele permite que o leitor e o espectador reajam como quiserem, tirem suas próprias conclusões. Ele não impõe nenhuma filosofia. A acessibilidade de Tchékhov é inseparável de sua elusividade. É muito difícil dizer o que ele 'quis dizer', já que tão raramente julga ou explica. A partir da ficção de Tolstói ou Dostoiévski, podemos reconstruir uma filosofia e uma vida. A partir da obra de Tchékhov, e de suas muitas cartas, obtemos apenas vislumbres fugazes e contraditórios de seu mundo interior e de sua experiência (Rayfield, 2013, p. 15, grifos do autor, tradução nossa)[10].

A marca essencial de sua dramaturgia é a suspensão da ação. Não se trata apenas de uma ausência de acontecimentos, mas sim de uma recusa consciente à dinâmica teleológica do drama tradicional. Em sua obra, o sentido não é dado de antemão, mas construído na experiência da paralisação e da impotência (Nankov, 2006). Essa estrutura desloca a ênfase do acontecimento para a *atmosfera*, do conflito direto para a sugestão de um mal-estar latente.

O que se delineia, então, é um *teatro de transição* cuja dinâmica resulta da articulação entre mudanças históricas, expressas no enfraquecimento da aristocracia e na ascensão de uma burguesia incapaz de afirmar um novo projeto hegemônico, e transformações formais que colocam em xeque os modelos dramatúrgicos consolidados. É uma poética de *dupla consciência*, pois seus personagens se dividem entre a imersão ingênua na sociedade e a observação crítica e alienada da realidade. A estrutura dramatúrgica fundamental é ontológica e não psicológica.

No âmbito da forma, Tchékhov não cria personagens que realizam ações coerentes rumo a um fim. O que se vê é o impasse: personagens que não agem; que planejam minúcias, mas nada concretizam. Sua dramaturgia é, assim, inseparável do contexto de uma modernidade em crise. No âmbito russo, esse era o momento coincidente com a decomposição do sistema czarista, de perda de confiabilidade das instituições aristocráticas e de avanço de um capitalismo periférico e fragmentado. É essa a atmosfera de *O jardim das cerejeiras*, sua última peça: personagens que resistem à mudança e perdem, não por violência externa, mas por paralisia interna.

Sua obra deve ser lida então como expressão de uma experiência histórica concreta e complexa (Rayfield, 2013, p. 341). Nesse ponto, sua ascendência sobre dramaturgos posteriores é decisiva, como reconhece Peter Szondi (2001, p. 40-46), ao afirmar que o drama moderno, ao perder a possibilidade de uma síntese objetiva entre homem e sociedade, encontrou em Tchékhov uma forma de resistência estética à dissolução da forma dramática.

O *jardim das cerejeiras* narra o retorno de Liuba Raniévskaia à propriedade rural da família, que está prestes a ser leiloada para saldar dívidas. A casa e especialmente o vasto jardim de cerejeiras, que dá nome à obra, funcionam como

a figuração de uma aristocracia decadente que se recusa a aceitar a mudança histórica. Ao lado de sua filha Ánia e de outros personagens, entre os quais se destacam seu irmão Gaiév, o comerciante Lopákhin e o estudante Trofímov, Liuba habita esse lugar nostálgico, porém é incapaz de ação concreta. O conflito central diz respeito à possibilidade de salvar o jardim, tão importante para a história de sua família, em contrapartida à proposta de Lopákhin, que sugere loteá-lo para construção de chalés, algo que Liuba rejeita por razões emocionais.

A venda da propriedade com o jardim pomposo e significativo da vida familiar dos Raniévskaia, que acontece no decorrer da narrativa, figura sobretudo a falência de uma forma tradicional de vida agora ultrapassada. A questão familiar deixa de constituir apenas um *tema* e passa a funcionar como uma via de acesso às tensões sociais, econômicas e históricas que caracterizavam a Rússia da época. A peça se encerra com a partida dos personagens e o abandono de Firs, o velho criado, na casa vazia, enquanto se ouve ao longe o som dos machados derrubando as cerejeiras. Essa cena final, impregnada de lirismo, sintetiza o sentimento de colapso civilizatório e de transição histórica.

Contexto histórico-cultural da Rússia no início do século XX

O início do século XX, na Rússia, foi precedido por décadas de promessas de modernização que resultaram, na prática, em novos mecanismos de exploração e opressão do campesinato. A abolição da servidão em 1861 não produziu transformação agrária estrutural, mas uma reprodução ampliada das desigualdades (Figes, 1997).

A industrialização impulsionada pelo Estado, nas últimas décadas do século XIX, deu origem a um proletariado urbano submetido a condições de vida e de trabalho extremamente precárias. A ausência de qualquer legislação trabalhista protetiva, aliada à repressão sistemática à organização coletiva, gerou uma classe operária marcada por instabilidade e radicalização política (Wood, 2003).

A repressão czarista impunha severas limitações à vida pública e cultural, bloqueando a autonomia civil. A intervenção policial regulava até mesmo as práticas mais triviais da vida social (Figes, 1997, p. 112-113). Mesmo enfraquecida, a aristocracia ainda sustentava o regime czarista, apesar de sua evidente decadência econômica e cultural. A perda da força de trabalho servil inviabilizou a manutenção dos grandes latifúndios. A aristocracia estava morrendo, pois estava culturalmente esgotada, economicamente arruinada e politicamente irrelevante. Muitas famílias nobres estavam vendendo suas propriedades, incapazes de mantê-las sem o trabalho não remunerado dos servos escravizados (Figes, 1997, p. 50).

Surgiu, no período, a *intelligentsia*, termo que se refere a um grupo social composto por indivíduos instruídos e engajados na produção, circulação e crítica de ideias, como escritores, professores, jornalistas, artistas, médicos, cientistas e estudantes, que assumiram um papel ativo na vida cultural, social e política daquela sociedade.

Ela se formou como opositora da autocracia czarista. Não se tratava de uma classe social no sentido estrito, mas de um posicionamento político e ético, vinculado à ideia de servir ao povo, mesmo à custa do exílio, prisão ou morte.

Portanto, a *intelligentsia* russa passou a ocupar o vácuo deixado por essa elite falida (Figes, 1997, p. 130-131). Foram esses intelectuais que passaram a exercer a função de pensar e propor projetos alternativos para o futuro da Rússia, formulando críticas à autocracia e às estruturas sociais vigentes.

Do ponto de vista cultural, o período foi marcado por uma efervescência contraditória: a repressão oficial limitava a liberdade de expressão e o crescimento da elite artística e intelectual cada vez mais atuante. Figuras como Tolstói, Tchékhov, Stanislavski e Gorki participavam de uma vida pública marcada por debates sobre arte, justiça social, educação e o futuro político-social da Rússia.

Na década de 1890, o público instruído na Rússia havia desenvolvido uma poderosa consciência moral e política, expressa por meio da literatura e da imprensa, apesar da censura. A cultura letrada operava como instância crítica em meio ao silêncio imposto, preparando simbolicamente o terreno para as rupturas revolucionárias que se avizinhavam. A primeira revolução, em 1905, seria precedida por greves operárias, protestos de camponeses e um ciclo de intensas agitações sociais que colocariam em xeque a legitimidade do regime imperial.

A metáfora do jardim decadente, em *O jardim das cerejeiras*, é reveladora sobre essa conjuntura histórico-social. Ali, o antigo patrimônio aristocrático converte-se em signo da falência de uma ordem social que perdeu sua função histórica. O país era belo, mas condenado (Figes, 1997, p. 50). O teatro russo, assim, não apenas figurava a crise, era o seu prenúncio, denunciando a iminente derrocada do Antigo Regime.

Tennessee Williams nos anos 1930

A carreira de Tennessee Williams como dramaturgo e escritor tem início em 1930[11]. Foi a década mais contundente da crise econômica e social nos Estados Unidos. Inserido nesse cenário de colapso do liberalismo econômico, a Grande Depressão, o jovem dramaturgo escreveu uma série de peças ainda pouco conhecidas, em especial no Brasil, onde não foi publicada e encenada grande parte do seu *corpus* dramatúrgico. São obras que registram suas primeiras tentativas de ruptura com o modelo dramatúrgico hegemônico estadunidense da época. *Once in a Lifetime*, escrita em 1939, deve ser compreendida nesse contexto de experimentação formal e descobrimento estético.

Como argumenta Christina Ilona Hunter (2010, 462-463), as chamadas *early plays* [peças iniciais], escritas entre 1930 e 1944, incluindo *Candles to the Sun, Fugitive Kind, Spring Storm, Not About Nightingales e Stairs to the Roof*[12] [*Velas ao sol* (1936), *O tipo fugitivo* (1937), *Tempestade de primavera* (1937-38), Não será sobre rouxinóis (1938) e *Escadas para o telhado* (1941), respectivamente], já manifestavam uma consciência crítica social diante da aparência das convenções do realismo psicológico burguês. Nelas, Williams opera uma transgressão

deliberada da forma dramatúrgica dominante, fundindo protesto social, expressionismo e sátira, o que evidencia sua tentativa de encontrar uma poética capaz de dar conta da crise existencial, ideológica e político-social na Depressão.

Once in a Lifetime, nesse sentido, inscreve-se como parte desse ciclo de peças em que o autor ensaiava novos caminhos formais, inclusive lançando mão das técnicas de contenção da peça em um ato. Sua estrutura, concentrada num espaço único, um hotel, com diálogos triviais, cenas episódicas e ausência de conflito dramático tradicional, antecipa elementos que se tornariam centrais nas obras mais conhecidas de Williams[13], tais como a diluição da ação, o primado da atmosfera, o uso da banalidade como forma crítica e o deslocamento espacial como figura do colapso social. Como destaca Hunter (2010), essa fase inicial da obra de Williams está impregnada pela procura por dispositivos formais alternativos que dessem conta do mal-estar histórico vivido nos anos da Grande Depressão.

Hunter (2010) indica ainda que as peças de Williams desse período devem ser lidas como respostas críticas às formas de opressão estruturais do capitalismo estadunidense, seja pela via da alienação da classe trabalhadora, seja pela desintegração das formas de pertencimento da classe média, matéria principal de *Once in a Lifetime*.

O hotel configura um lugar de passagem, destituído de vínculos duradouros e de identidade própria, em sintonia com a dinâmica do turismo e do consumo na sociedade capitalista. Assim, Williams expõe personagens cuja experiência se organiza em meio ao enfraquecimento de referenciais compartilhados, sem que a peça ofereça um novo horizonte comum capaz de orientar suas ações. Os personagens figuram o esgotamento de um ideal de classe média baseado em estabilidade e mobilidade social, inspirados pelo sonho americano e o *American Way of Life* [a maneira consumista de viver nos Estados Unidos].

Por isso, mesmo sendo uma peça em um ato[14] e ainda marcada pelo experimentalismo dessa fase inicial, *Once in a Lifetime* já antecipa aspectos fundamentais da estética de Williams das décadas de 1940 e 1950, que o consagraram mundialmente. Com sua linguagem econômica e sua atmosfera de desconforto latente, pode ser lida como um elo importante entre o Williams engajado da juventude nos anos 1930 e o poeta das peças famosas no *mainstream*, escritas entre 1945 e 1962.

Assim, pensar *Once in a Lifetime* em face do conjunto das *early plays* permite resgatar sua potência crítica enquanto peça em um ato. Ela prenuncia a desconexão com o teatro psicológico dominante e figura, em forma e conteúdo, o mal-estar de um tempo histórico em que a classe média, despojada de suas certezas ideológicas, começa a vagar sem destino num país já tomado pela estetização da crise da Bolsa.

As ações se passam no saguão do Hotel Le Fonde, em Taos, Novo México, e segue um casal típico estadunidense, branco e heterossexual da classe média, Sr. e Sra. Crawley, em viagem pelo Oeste do país, uma espécie de *tour* em busca de uma imagem idealizada dos Estados Unidos. O marido, gerente de vendas

de uma empresa de sacolas de papel, e a esposa, figura típica de uma associação feminina do sul estadunidense, regente honorária da D.A.R.[15], encarnam uma classe média em deslocamento físico e simbólico. A ambientação do hotel, como visto, com sua decoração *kitsch* em estilo mexicano e uma galeria de arte em anexo, acentua o sentimento de desajuste entre os personagens e o espaço social ao seu redor, revelando o esvaziamento de sua experiência.

Os diálogos são marcados pela estagnação: os personagens não protagonizam eventos dramáticos significativos, mas repetem frases automáticas, expressam frustrações triviais e vivenciam uma experiência saturada de tédio. A chegada de outro casal, os Brown, e os destaques para figuras secundárias, como Judith Crawley e Jim Brown, os filhos dos dois casais, aprofundam a atmosfera de alienação e de desconforto.

A peça termina sem resolução, como uma típica peça em um ato, unicamente com a intensificação da inquietação e da superficialidade sobre as trivialidades. A ação, diluída, cede espaço a uma atmosfera de deslocamento e de impotência, trazendo à tona um retrato crítico e satírico da classe média branca e heterossexual durante a Grande Depressão, uma classe que se movimenta, no entanto não avança, presa a um imaginário colapsado a respeito do sonho americano.

Em *Once in a Lifetime*, o que se desdobra não é a ação, mas a espera, o colapso subjetivo, o deslocamento social. Williams radicaliza essa forma ao situar a peça em um ambiente capitalista tardio, cujas promessas já se esvaziaram antes mesmo de sua realização, em especial perante a Grande Depressão e na iminência da Segunda Guerra.

Williams também cria algo como uma desilusão social, como estrutura compositiva, com uma organização textual que frustra expectativas de progresso ou catarse e, com isso, propõe uma crítica implícita à ideologia do sucesso do sonho americano, central na formação da subjetividade moderna estadunidense. Nos anos 1930, esse modelo se revela especialmente potente, pois encontra ressonância no ambiente histórico da Grande Depressão.

Contextos social e político dos EUA nos anos 1930

A crise econômica iniciada com o colapso da Bolsa em 1929 desestabilizou o sistema financeiro estadunidense. Milhões de cidadãos foram lançados ao desemprego, à miséria e ao desalento social, enquanto os mecanismos tradicionais de ascensão e de estabilidade deixaram de funcionar. A década de 1930 serviu para confirmar aos mais pobres sua crença de que considerações éticas deveriam ter um papel definitivo nas práticas econômicas (McElvaine, 2009).

Essa mudança de percepção política na sociedade estadunidense abriu caminho para o *New Deal*, um conjunto de medidas coordenadas pelo então presidente Franklin D. Roosevelt, que buscava reanimar a economia e reorganizar o pacto social por meio da intervenção estatal, da valorização do trabalho árduo das classes menos privilegiadas e da promoção de obras públicas.

Em paralelo, um processo de mobilidade geográfica afetava a classe média, em especial com viagens de carro pelos Estados Unidos, estimuladas pelo crescimento desenfreado da indústria automobilística. Isso tornou o deslocamento físico uma metáfora para um desejo de recomposição do eu para a reinvenção da identidade nacional. No entanto, essa mobilidade rodoviária, muitas vezes registrada como *turismo patriótico* (Shaffer, 2001), também revelava sobremaneira traços de alienação e de esvaziamento de sentido.

Once in a Lifetime é um retrato desalentado dessa classe média, figurada pelo casal Crawley e sua viagem turística pelo oeste estadunidense, construída em um tom lírico, com a presença constante de ironia e *black comedy* [comédia sombria].

Os dois casais em viagem também ecoam simbolicamente os milhares de jovens e desempregados que, durante os anos da Grande Depressão, cruzavam os Estados Unidos de forma clandestina em vagões de carga, os chamados *hobo generation* [geração dos andarilhos]. Essa geração tornou-se, na cultura estadunidense, uma metáfora da exclusão social causada pela Grande Depressão, da falência das estruturas institucionais e do deslocamento de uma juventude sem perspectivas. Tennessee Williams, como outros autores de sua geração, captou esse sentimento de desorientação, incorporando-o de modo simbólico e estrutural.

Tal como esses sujeitos sociais que vagavam em busca de trabalho ou de sentido, em um país devastado pelo colapso do capitalismo, os personagens da peça percorrem o país sem direção, como se o próprio ato de se mover fosse um gesto de força moral. Mas revela-se vazio, desprovido de horizonte. Esse translado aleatório rompe com a causalidade típica do teatro burguês e revela uma forma degradada do turismo moderno: não mais a celebração de um privilégio, mas o *simulacro* do consumo cultural em tempos de escassez.

Os diálogos deixam evidente que o deslocamento espacial conduz apenas à repetição de hábitos organizacionais e de consumo. A obsessão pelo controle do tempo e pela eficiência revela o modo como o sujeito branco e heterossexual da classe média tenta reproduzir, em sua experiência de *lazer*, a mesma lógica racional e produtivista que norteia sua rotina profissional, ainda que a sociedade ao seu redor estivesse marcada pelos efeitos persistentes da Grande Depressão.

A presença de Tchékhov na obra de Tennessee Williams

Antón Tchékhov e Tennessee Williams privilegiam estruturas dramatúrgicas em que o tempo se dilata, a ação se dissolve e a densidade da cena repousa sobre uma condição existencial (Hoshikawa 2015, 16).

> SR. CRAWLEY: Vocês vieram pela 62 ou pela 67?
> SR. BROWN: Pegamos a 67 saindo de Colorado Springs.
> SR. CRAWLEY: Quanto tempo levou?
> SR. BROWN: Fizemos em treze horas e dezessete minutos, exatamente.
> SR. CRAWLEY: Puxa vida, vocês ganharam da gente. Levamos quase quatorze.

> SR. BROWN: Sem parar?
> SR. CRAWLEY: Fizemos só duas paradas para descanso, uma para minha filha e outra para minha esposa.
> SR. BROWN: A minha esposa fica querendo parar o tempo todo. Bem, eu digo para a Emily que a viagem é dela, ela pode fazer o que quiser. Melhor aproveitar — é [só] uma vez na vida! (Williams, 2016, p. 236-237, tradução nossa)[16].

O diálogo não faz avançar a ação; ele se organiza pela repetição mecânica de procedimentos, funcionando como caricatura da racionalidade instrumental, aquela que promete planejamento e eficiência, mas se limita a reproduzir rotinas vazias. Essa banalidade expressa o colapso da linguagem e da ação dramática tradicional. Tal construção se afasta dos preceitos aristotélicos e inscreve-se num modelo de crise da ação dramática, cuja genealogia remonta à dissolução da forma dramática clássica. Além disso, reforça valores patriarcais ao conceber a esposa como sujeito subalterno dentro da relação conjugal.

> LIUBOV ANDREIEVNA – Oh, minha infância, minha pureza! Eu dormia neste quarto, daqui olhava o jardim. Toda manhã a felicidade acordava junto comigo, e o jardim continua igualzinho ao que era, não mudou nada! (Tchékhov, 2000, p. 34).

Liubov projeta no jardim um passado idealizado, recusando a ruína iminente e a perda concreta. A fala não conduz à ação, mas à imobilidade nostálgica. Esse gesto de rememoração, afetivo e paralisante, configura uma dramaturgia da memória que suplanta qualquer iniciativa transformadora.

Ambos os autores substituem a progressão dramática por espaços de suspensão, em que o passado é idolatrado e o presente esvaziado.

> As cenas dentro desse novo formato possuem caráter quase independente, contrastadas com a antiga relação causal do conflito e o desenvolvimento das ações, tornando-se partes que corroboram um argumento central, mas do qual este não depende necessariamente (Hoshikawa, 2015, p. 30).

As duas interlocuções cênicas citadas isolam um momento de hesitação, de circularidade verbal, na qual o impasse subjetivo substitui qualquer acontecimento. A ação, em vez de mover a narrativa, revela sua própria paralisia.

> LIUBOV ANDREIEVNA – Vendi minha alma por um amante de quinta categoria.
> GAIÉV – Minha irmã! Minha irmã!
> LIUBOV ANDREIEVNA – Meu jardim! Meu lindo jardim! Minha vida, minha juventude, minha felicidade! Adeus! Adeus! (Tchékhov, 2000, p. 81).

Essa cena, que ocorre ao final da peça, não serve como clímax da narrativa, é um ponto suspenso e anedótico. A sequência entre a memória afetiva e a expressão do fracasso subjetivo não produz consequência. A fala se organiza como um fragmento sensível e não como função narrativa. Cada frase poderia ser deslocada em ordem sem que o sentido estrutural da peça fosse comprometido, dado que as cenas são independentes. O mesmo acontece no final de *Once in a Lifetime*:

> SR. CRAWLEY: Bem, como você está se sentindo agora, Brown.
> SR. BROWN: Estou me sentindo bem mais relaxado. Sabe, dirigir o dia inteiro é algo bastante cansativo.
> [*Eles se dirigem à escada, em completo esgotamento*.]
> SR. CRAWLEY: Pode apostar que é, Brown. Eu também estou sentindo isso. [*Sobe o primeiro degrau com esforço*.] Mas é uma coisa pra [se fazer] uma-vez-só-na-vida.
> SR. BROWN: Sim, senhor, Bob! Uma-vez-só-na-vida, é isso aí! [*Ri alto*.]
> SR. CRAWLEY [*também rindo alto*]: Exatamente, Brown. Uma-vez-só-na-vida, não é?
> [*Eles desaparecem na curva da escada. Há uma longa pausa*.]
> SR. BROWN [à distância, da varanda]: Sim, senhor. É isso mesmo, Crawley — uma-vez-só-na-vida (Williams, 2016, p. 247-248, tradução nossa)[17].

Em ambas as dramaturgias, a ação cede lugar à espera, à impotência, ao conformismo e ao fracasso como estrutura. Trata-se, portanto, de uma materialização da paralisia. A ausência de ação se transforma em signo de uma crítica mais profunda: "O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver" (Hoshikawa, 2015, p. 44).

O reconhecimento tardio da passagem do tempo, como ocorre ao final de *O jardim das cerejeiras*, é a expressão nítida da impotência histórica e subjetiva dos personagens. Nada é feito e, quando algo é dito, é apenas para reconhecer que a ação já não é mais possível: "meu jardim, meu jardim". O diálogo resume a falência da ação numa estrutura que condena seus sujeitos à paralisia. Eles não agem, não mudam, simplesmente esperam e perdem.

Da mesma forma, no diálogo final de *Once in a Lifetime*, a ação se esgota em uma repetição verbal progressivamente esvaziada, na qual a fórmula *once-in-a-lifetime* [uma vez na vida] perde qualquer função narrativa e passa a operar como resíduo sonoro, expondo a distância entre discurso e experiência. O uso do hífen fixa a expressão como uma unidade fechada e automática, transformando a fala em fórmula pronta e evidenciando o desgaste entre linguagem e experiência.

Esse procedimento aproxima o encerramento da lógica formal tchekoviana, como no desfecho de *O jardim das cerejeiras*, em que a dissolução da ação se dá pela permanência de gestos e pausas que não reorganizam o conflito. Em ambos

os casos, os personagens continuam em movimento sem deslocar sua condição histórica, presos a enunciados que já não produzem sentido.

A linguagem perde sua função propulsora e assume o estatuto de ruído, marca de um sujeito que já não possui garantias de significação na sociedade. A trivialidade dos diálogos é deliberada, sinalizando um esvaziamento comunicativo. É nessa falência comunicativa que se inscreve como uma crítica à estrutura social dos EUA. Se os sujeitos não conseguem mais se comunicar entre si, é porque a mediação social foi corroída pela crise dos valores comuns.

Hoshikawa (2015, p. 51) explicita que, tanto em *O jardim das cerejeiras* quanto na peça em um ato de Williams *Lady of Larkspur Lotion* [*A dama da loção antipiolho*, 1946], "a incomunicabilidade surge diante do leitor como barreira intransponível para as personagens, que falam umas às outras sem escutar e sem entender o que está sendo dito, como se a mundos de distância".

> SRA. BROWN: Acho que também temos disso no nosso, sim. Mas, de algum modo, não consigo me empolgar muito com essas maravilhas naturais. A gente recebe tanta coisa de uma vez só, que é como num restaurante quando tem comida demais no prato. Fica tudo meio embaralhado, confuso, e o que eu realmente vejo é a nuca do George enquanto estamos dirigindo. Ah, meu Deus. A nuca do George. Você tem uma aspirina, querida?
> SRA. CRAWLEY: Tenho um analgésico na bolsa, lá em cima. Já vou subir agora.
> SRA. BROWN: Eu também. Vou tentar dormir um pouco (Williams, 2016, p. 242-243, tradução nossa)[18].

Este momento evidencia a substituição do conflito direto por tensões sutis e deslocadas. Não há ação efetiva; o diálogo gira em torno de esgotamentos, que reiteram a desintegração da comunicação. Há uma atmosfera de angústia que se mistura com a tarefa feminina tradicionalista de cuidar do homem, da qual emerge a fadiga e o desânimo.

> DUNIACHA: Epikhódov, o contador, pediu minha mão na Páscoa!
> ÁNIA: Sempre a mesma história... (*Alisa o cabelo*.) Perdi todos os grampos...
> DUNIACHA: Não sei o que pensar... Ele me ama, está muito apaixonado.
> ÁNIA (*olha para a porta, com voz enternecida*): O meu quartinho, a minha janelinha. Como se nem os tivesse deixado... finalmente estou aqui de novo... em casa! Amanhã acordo bem cedo e corro para o jardim... (Tchékhov, 2000, p. 38).

Esse diálogo, que transita entre a fala ignorada e o devaneio nostálgico, expõe como os personagens de Tchékhov falam uns aos outros sem efetiva escuta, como se não estivessem próximos, como sem interlocutor. Duniacha fala de seu noivado,

mas Ánia não reage de modo correspondente; responde com observações sobre seus grampos de cabelo e, logo em seguida, muda completamente de assunto. O diálogo não avança para nenhum ponto de resolução ou confronto, mas apenas evidencia o isolamento dos sujeitos mesmo em situações de proximidade.

Sendo assim, a ideia de *trivialidade significativa* serve como síntese poética dessas dramaturgias. Os gestos banais e os diálogos corriqueiros adquirem peso metafórico não por aquilo que dizem, mas pelo vazio que deixam entrever. A forma dramatúrgica, nesse sentido, desmonta a ação.

A articulação com Adorno e Szondi

Em *Once in a Lifetime* e *O jardim das cerejeiras*, a ausência de decisões consequentes e a dispersão da ação revelam a falência da ação dramática enquanto instrumento de significação, como visto nos diálogos já citados. Para Szondi (2001), a forma deixa de ser veículo do conteúdo e passa a ser sintoma do próprio impasse histórico que a estrutura dramatúrgica expressa.

Theodor Adorno (2004), por sua vez, compreende a forma estética como manifestação condensada de uma determinada lógica histórica e social. Para o filósofo, a forma é a sedimentação social do conteúdo histórico.

Ao analisar peças sob a articulação com a obra de Adorno, os diálogos hesitantes e repetitivos, uma linguagem que se descola da ação, como ocorre nas falas do casal Crawley e dos aristocratas russos, é possível compreender o reflexo do colapso da classe que esses personagens representam.

Na dramaturgia de Williams e Tchékhov, a hesitação, o deslocamento, o tédio, o esgotamento e a repetição são traços formais que apontam para a paralisia da ação. Os personagens não transformam a sociedade ao seu redor. A dissolução da sequência causal, a fragmentação do diálogo e o consequente esvaziamento da linguagem são marcas dessa virada histórica da forma.

A aristocracia fundiária retratada por Tchékhov e a classe média williamsiana compartilham o que Adorno (2004) discute sobre a crença na estabilidade das suas sociedades, que é desmentida pela própria forma dramática. A mobilidade geográfica dos Crawley não se configura como liberdade, porém como paródia da liberdade. Assim como a venda do jardim dos aristocratas russos, sua viagem é um movimento vazio, uma travessia sem cruzar espaços. A propriedade vai a leilão para saldar dívidas, depois que a família recusa o projeto de loteamento proposto por Lopákhin.

> SR. CRAWLEY: [...] Vocês já foram à Represa Boulder?
> SR. BROWN: Fomos, sim. Já vimos tudo até agora, não perdemos nada.
> SR. CRAWLEY: E o Grand Canyon?
> SR. BROWN: Também fomos.
> SR. CRAWLEY: E o Deserto Pintado?
> SR. BROWN: Bem, vimos de longe. Só pra poder dizer que vimos, sabe como é (Williams 2016, 237, grifo do autor, tradução nossa)[19].

> GAIÉV: (*contente*) De fato, agora está tudo bem. Enquanto não leiloaram o jardim das cerejeiras todos estávamos tão nervosos, tão infelizes... E agora, quando a questão está definida e não se pode mais mudá-la, de repente nos acalmamos e até sorrimos... Eu, por exemplo, tornei-me funcionário de um banco, um perfeito financista... Direto na caçapa! E você, Liuba, está também mais satisfeita, não há dúvida. –
> LIUBOV ANDREIEVNA: É verdade, meus nervos estão bem melhores (Tchékhov, 2000, p. 80).

Assim, a crítica à sociedade não está apenas no conteúdo material das peças, está sobretudo na forma. Estão repletas de metáforas de uma estrutura social em desintegração. A dramaturgia moderna, diante disso, é também uma arqueologia do fracasso das promessas burguesas. A crise do drama, apregoada por Szondi (2001), torna-se, então, o espaço por excelência da crítica histórica dispersa na forma.

A *Stimmung* como materialidade atmosférica do colapso

A noção de *Stimmung* [podendo-se traduzir como atmosfera afetiva ou estado de espírito (em sentido estético-existencial, não psicológico)], conforme formulada por Hans Ulrich Gumbrecht (2012), refere-se a um modo de presença estética e afetiva que emerge de uma obra de arte, funcionando como uma espécie de *atmosfera partilhada* que antecede e escapa à interpretação racional.

> Seguir um palpite significa confiar por um tempo numa promessa implícita e dar um passo rumo à descrição de um fenômeno que permanece desconhecido – um que nos tenha despertado a curiosidade e, no caso de atmosferas e humores, frequentemente nos engole e encobre (Gumbrecht 2012, 18, tradução nossa).[20]

Em *O jardim das cerejeiras*, a *Stimmung* se configura por meio da percepção de uma ordem em colapso, expressa não por grandes eventos ou rupturas dramáticas, mas por pequenos gestos e pela repetição melancólica do cotidiano. "FIRS: A vida passou, como se eu não tivesse vivido..." (Tchékhov, 2000, p. 82). Essa declaração do empregado que foi negligenciado personifica a presença atmosférica de uma existência esvaziada de sentido, aprisionada entre a memória e a incapacidade de agir. A cena final, com o som distante do machado e Firs sozinho na casa, potencializa essa atmosfera do fim de uma era. Gumbrecht (2012, p. 18) sustenta que a *Stimmung* é uma experiência estética de presença que nos enreda antes mesmo de podermos formular juízos racionais sobre ela.

Esse mesmo mecanismo atmosférico está presente no personagem Crawley, cuja primeira cena traz à tona um sentimento de estagnação e de deslocamento. Na rubrica inicial, os Crawley saem do restaurante do Hotel Le Fonde, em Taos, cansados, mas perseverantes. O Sr. Crawley vai à frente, mexendo num palito

de dentes, em direção ao sofá encostado a uma coluna no centro do saguão e voltado para o público. A cena começa, assim, com um deslocamento banal, do restaurante ao sofá, no curso da grande viagem pelo Oeste que o casal sonhou fazer durante toda a vida. O contraste entre a ambição da viagem e a modéstia do gesto com que os Crawley entram em cena permite ler essa abertura como um momento de suspensão dramática (Williams, 2016, p. 233). É nesse sentido que Gumbrecht afirma que a *Stimmung* "não é uma interpretação, nem um estado emocional, mas uma presença sensível compartilhada" (Gumbrecht, 2012, p. 304, tradução nossa)21.

A materialidade da *Stimmung* aparece ainda mais intensamente quando os elementos visuais e sonoros do palco são utilizados para sugerir atmosferas de colapso ou desencanto. A descrição do hotel delineia o espaço cênico e, ao mesmo tempo, compõe a imagem de uma classe média que busca conforto, distinção e realização pessoal, mas que, como já visto, apresenta sinais de desgaste e esvaziamento sob a aparência de prosperidade:

> Cenário: Saguão do Hotel Le Fonde, na praça central de Taos, Novo México. O ambiente é decorado de maneira agradável, em um estilo mexicano discreto. À direita, ao fundo, encontra-se uma galeria de arte onde estão expostos trabalhos de pintores da região. Algumas das telas maiores e mais ornamentais também decoram o saguão. Uma varanda interna contorna o amplo salão de teto elevado, e uma escadaria sobe à direita (Williams, 2016, p. 233, tradução nossa)[22].

Tal como no jardim decadente de Tchékhov, o espaço figura a perda de uma ordem social. Tudo que a vida moderna introduziu através do enriquecimento das percepções e emoções parece desaparecer para dentro da atmosfera, e é a composição que sofre (Lukács, 2000, p. 200; 207).

O hotel e o jardim das cerejeiras funcionam como espaços saturados de *Stimmung*: uma presença física que afeta o leitor/espectador como o clima. Esse conceito permite pensar o espaço cênico como ambiente corporalmente vivido: os corpos cansados, o tempo suspenso (Gumbrecht, 2012, p. 7).

A *Stimmung*, portanto, é o meio pelo qual a crise deixa de ser um *conteúdo temático* e passa a ser incorporada como poética, isto é, a atmosfera é um tipo de realidade que não precisa de representação, pois já é uma *presença* (Gumbrecht, 2012, p. 9). Em ambas as peças o colapso social não é anunciado por grandes discursos, mas sim pela materialização sensível de atmosferas saturadas de repetição e apatia. A *Stimmung*, nesse sentido, é a própria matéria da desintegração.

> (*A cena está vazia. Há o som de portas sendo fechadas. Depois, silêncio. E aí um golpe de machado numa árvore, ecoando um som triste e solitário. Passos.*)

> FIRS – (*Aparece na entrada à direita. Vestido de casaca branca, como sempre. Mas de chinelos. Está doente. Vai até uma porta, experimenta os trincos.*) Trancada! Eles já foram! (*Senta no sofá.*) Me esqueceram. Não faz mal. Vou sentar aqui um pouquinho. [...] (*Deita.*) Vou deitar aqui um pouquinho. Você não tem mais força, não sobrou nada, Firs. Levaram tudo. Foi tudo embora. (*Risinho.*) Eh, eh, eh! Firs, você é um vale-nada! (*Fica imóvel. Ao longe, vindo do céu, o som de uma corda que se parte. O som vai morrendo tristemente. Volta o silêncio, só quebrado pelos golpes de machado nas cerejeiras*) (Tchékhov, 2000, p. 82).

Enquanto Gumbrecht (2012) lê a *Stimmung* como uma presença sensível que se impõe como clima partilhado, Gernot Böhme (2017) ajuda a explicitar como esse *clima* é produzido no trabalho material da cena. Para o filósofo alemão, as atmosferas são quase objetivas, pois podem ser reconhecidas e discutidas intersubjetivamente. A cenografia, portanto, funcionaria como paradigma dessa produção: som, iluminação, materiais, cores, objetos, signos e a própria organização do espaço definem o *clima* percebido pela plateia/pelo leitor.

Em *O jardim das cerejeiras*, a casa vazia, o silêncio cortado por golpes de machado e a permanência de Firs como resto vivo de uma ordem social convertem o espaço doméstico abandonado em índice físico do fim de uma era. Em *Once in a Lifetime*, a luz do entardecer, o desgaste da viagem e a composição visual do hotel convocam uma espera espessa como experiência coletiva, que satura de um *tom histórico* em decomposição. Sendo assim, o colapso aparece como organização concreta do que é perceptível, produzida por meios cênicos que afetam o corpo do leitor/espectador antes de qualquer síntese conceitual (Böhme, 2017).

É nesse ponto que Michael Chekhov (2003) oferece um fecho decisivo para a análise da *Stimmung*, ao recolocar a atmosfera como o eixo de uma relação social específica, a da cena com o público. Ele observa que a atmosfera cria um vínculo forte entre atores e espectadores e que, quando ela é realmente criada pela encenação, o espectador reage com *ondas* de confiança e participação afetiva, sustentando um desempenho irresistível pela ação recíproca entre palco e plateia.

Além disso, o pedagogo russo afirma que a atmosfera aprofunda a percepção do espectador porque desloca a recepção do plano intelectual para uma apreensão sensível, na qual sentimentos são despertados e a compreensão da cena se adensa.

Tanto na obra de Tchékhov quanto na de Williams, o essencial não se concentra no acontecimento espetacular, mas na experiência prolongada do tempo, no cansaço dos corpos, na repetição dos gestos, na caracterização cenográfica e na economia/esfacelamento da linguagem, pois é aí que a atmosfera organiza a percepção coletiva do impasse (Chekhov, 2003, p. 57-74).

Assim, ao reunir o conceito de *Stimmung* e os estudos de Böhme e Michael Chekhov, a atmosfera deixa de ser adorno e passa a operar como forma histórica. O que está em jogo nas duas peças é a produção de um ambiente onde a crise social se torna respirável, audível e visível, como se a sociedade se apresentasse sob uma tonalidade única de exaustão e perda.

A derrubada das cerejeiras e a sobrevivência residual de Firs condensam o destino de uma propriedade e de uma classe; o hotel e a viagem extenuante

condensam a fadiga de um horizonte de promessa que já não organiza a vida. Nessa chave, a atmosfera constitui uma mediação entre forma dramática e processo histórico, permitindo compreender como as transformações da sociedade estadunidense daquele momento se manifestam não apenas nas ações e nos discursos, mas sobretudo nos modos de experimentar a realidade e de se relacionar com a sociedade em transformação.

Últimas considerações

A dramaturgia de Tchékhov não oferece resolução nem superação, mas insistência no inacabamento. O palco deixa de ser lugar da ação para se tornar espaço de reverberação do incômodo. Trata-se de denunciar pelo vazio que impulsiona a cena, por meio da saturação de gestos interrompidos e por atmosferas em decomposição.

Nesse sentido, o desmantelamento das promessas modernas, sejam elas formuladas como tradição aristocrática, moralismo ou como mobilidade capitalista, é incorporado à sua arquitetura. A dissolução da narrativa progressiva, a repetição de falas e a hesitação dos personagens são dispositivos de inscrição histórica.

Ao desmontarem o arcabouço do drama clássico, os dois autores colocam em crise a própria possibilidade de representação da burguesia. Não há mais progresso nem redenção. Resta apenas a figuração de um conflito que se manifesta ao mesmo tempo na vida interior dos personagens e na realidade social em que estão inseridos.

Assim, a dramaturgia de ambos opera como um arquivo sensível do declínio das formas de pertencimento. A espera, o deslocamento sem travessia e a nostalgia ritualizada não são sintomas isolados, mas signos de uma experiência histórica em exaustão. Ao inscreverem a crise na própria matéria da cena, colapso do capitalismo e da aristocracia czarista, ambos produzem uma forma dramatúrgica crítica desses contextos. Aquilo que parece estagnação é, na verdade, enunciação da ruína; e nesse desmonte, o espectador é chamado não a compreender, mas sim a partilhar da densidade histórica do tempo fragmentado. Williams é iluminado por Tchékhov no modo de estruturar o drama em função de personagens e atmosferas, e não da narrativa tradicional baseada em ação e clímax, concordando com Juan Zhao (2010).

Um dos exemplos mais emblemáticos da reelaboração moderna de Tchékhov por Williams pode ser observado em sua peça *The Notebook of Trigorin* [*O diário de Trigorin*, 1981] (Williams, 1997), uma reescrita radical de *A gaivota* [Чайка, 1895]. Williams expande e subverte os personagens originais para problematizar a homossexualidade e a estrutura social homofóbica (Patton 2016, 3). Trigorin, que no original de Tchékhov já era uma figura ambígua, ganha contornos explicitamente homossexuais e autocríticos na versão de Williams, tornando-se uma espécie de *alter ego* do próprio autor.

Essa reescrita é um registro de como Williams utiliza a obra russa como espelho e superfície de deformação crítica, isto é, opera dialeticamente sobre a obra original para denunciar os mecanismos de apagamento presentes tanto na tradição dramática quanto na sociedade. A versão de Williams nasce de uma consciência histórica formada após o Holocausto, o macarthismo e Stonewall, e, mais ainda, situada no contexto da epidemia de AIDS na década de 1980, o que leva a uma releitura do passado diante das violências concretas do presente (Patton, 2016, p. 9). Desse modo, a interlocução entre Williams e Tchékhov não é apenas intertextual. É também política, marcada por uma urgência de reinscrever a tradição em novos regimes de visibilidade e crítica.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS: Não se aplica.

Notas finais

1. That summer I fell in love with the writing of Anton Chekhov, at least with his many short stories. They introduced me to a literary sensibility to which I felt a very close affinity at that time. Now I find that he holds too much in reserve. I still am in love with the delicate poetry of his writing and *The Sea Gull* is still, I think, the greatest of modern plays, with the possible exception of Brecht's *Mother Courage.* It has often been said that Lawrence was my major literary influence. Well, Lawrence was, indeed, a highly simpatico figure in my literary upbringing, but Chekhov takes precedence as an influence—that is, if there has been any particular influence beside my own solitary bent—toward what I am not yet sure and probably never will be…
2. Howard S. Becker (2017) utiliza o termo *outsider* [a tradução seria algo como o sujeito que está fora das normas sociais] para se referir a indivíduos ou grupos que são tidos como desviantes quando determinadas regras sociais são aplicadas contra eles. O interesse central desse autor está em quem define essas regras e em quem tem poder para aplicá-las, mostrando que a condição de outsider resulta da rotulação social e da aplicação desigual dessas normas.
3. From Anton Chekhov, his obsession to poeticize the pariahs of dying social orders.
4. A fama e o reconhecimento de Tennessee Williams se deram em função da encenação de *The Glass Menagerie* [*O zoológico de vidro*, 1945, também conhecida no Brasil pelo título *À margem da vida*] no circuito da Broadway. Estabeleceu-se, posteriormente, com a grande aclamação de público e crítica, os prêmios Pulitzer [por *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*, 1947) e *Cat on a Hot Tin Roof* (*Gata em telhado de zinco quente*, 1955)] e as populares adaptações fílmicas de suas peças por Hollywood nas décadas de 1950 e 1960.
5. Williams would soon attempt to emulate what he admired in Chekhov's play in his own writing, most notably in *The Glass Menagerie*.
6. Although tension and conflict are more evident in Williams than in Chekhov, the American playwright employs many of the same techniques to create the impression of immobility or, at best, lethargy in many of his plots. Williams allows the movement of the plot line to be obscured by the seemingly disconnected scenes of tension and conflict. This method also disguises the introduction of complications. Further, the crises in these plays are often reached and portrayed in a manner which conceals their significance as such. And, as in Chekhov, the resolutions of these plots are frequently only partial resolutions. To retard the

movement of the plotline, Williams often interrupts the flow of action with such nonnaturalistic devices as screens, choruses, and extra-plot characters, devices not found in Chekhov but the effect of which aids the stasis created by each playwright's peculiar techniques of portraying action. The shape of many of Williams´ plays contributes to this static effect and gives final evidence of their affinity with the Chekhovian form.

7. O chamado American Dream é uma construção ideológica historicamente situada que naturaliza desigualdades estruturais ao atribuir o sucesso individual ao mérito, ocultando as condições materiais, sociais e raciais que limitam de forma desigual o acesso às oportunidades.

8. Essa herança é levada ao limite na peça em um ato *Something Unspoken* [Algo não dito, 1958] (Williams, 2012, p. 331-358), na qual Williams constrói toda a ação em razão de uma conversa aparentemente banal entre duas mulheres que mantêm um relacionamento homoafetivo jamais explicitado verbalmente. O vínculo entre elas, central à situação dramática, permanece inteiramente no plano do silêncio, fazendo com que a peça se organize não por revelações ou conflitos resolutivos, mas pela sustentação de uma atmosfera de contenção, interrupções de diálogos e reconhecimento implícito.

9. JIM: Can you really ask that after what we've been through? / JUDITH: On the desert? / JIM: Yes, didn't you feel anything? Wasn't it telling you something? Couldn't you understand? / JUDITH [*a little primly*]: I'm not quite sure what you mean. / JIM: All that open space and moonlight, Judith, it must have made you feel an impulse to break lose from things. / JUDITH [*softly*]: I think I did break lose a little too much. I have a boyfriend at home. / JIM: Sure, I have a girlfriend at home, that's nothing. / JUDITH: We're sort of—semi-engaged. / JIM: So are we. But what of it? None of that stuff seemed to matter out there tonight.

10. We recognize Anton Chekhov today as a founding father of the modern theatre, where the author, not the actor, is king. We acknowledge him as the author who gave Europe's narrative fiction a new ambiguity, density and subtle poetry. Of all the Russian 'classics' he is, to non-Russians especially, the most approachable and the least alien, whether on the stage or the printed page. He lets his reader and spectator react as they wish, draw their own conclusions. He imposes no philosophy. Chekhov's approachability is inseparable from his elusiveness. It is very hard to say what he 'meant', when he so rarely judges or expounds. From Tolstoy's or Dostoevsky's fiction we can reconstruct a philosophy and a life. From Chekhov's work, and from his many letters, we get only fleeting and contradictory glimpses of his inner world and experience.

11. Apesar de já ter poemas e contos escritos antes de 1930, sua primeira peça é datada desse ano, *Beauty is the Word* [*Beleza é a palavra*, 1930, peça em um ato inédita no Brasil], quando tinha apenas 19 anos.

12. Excetuando-se Not about Nightingales, todas são inéditas no Brasil.

13. Tais como *The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire, Summer and Smoke* [*O verão e a fumaça*, 1948], *Cat in a Hot Tin Roof* e, entre outras, *The Night of the Iguana* [*A noite do iguana,* 1961].

14. A peça em um ato é uma configuração historicamente determinada, marcada pela condensação em um recorte temporal e espacial restrito, no qual o conflito se apresenta, em geral, sem mediação resolutiva.

15. *Daughters of the American Revolution* [filhas da revolução estadunidense] é uma organização patriótica e genealógica, fundada em 1890, composta exclusivamente por mulheres que comprovem descendência direta de indivíduos que participaram da chamada Revolução Americana [1775–1783], seja como soldados, líderes políticos ou outros contribuidores.

16. MR. CRAWLEY: Did you all come by 62 or 67? / MR. BROWN: We took 67 out of Colorado Springs. / MR. CRAWLEY: How long did it take you? / MR. BROWN: We did it in thirteen hours and seventeen minutes exactly. / MR. CRAWLEY: By golly, you got us beat. It took us nearly fourteen. / MR. BROWN: Steady traveling? / MR. CRAWLEY: We made just two rest stops, once for my daughter and once for my wife / MR. BROWN: My wife keeps wanting to stop. Well, I tell Emily it's her trip, she can do what she wants to. Better make the most of it, I said—it's once in a lifetime!

17. MR. CRAWLEY: Well, how do you feel now, Brown. / MR. BROWN: I feel a good deal more relaxed. You know this all-day driving's a pretty strenuous thing. [*They move towards stairs in utter weariness*.] / MR. CRAWLEY: You bet it is, Brown. I kind of feel it myself. [*Mounts the first step painfully*.] It's once-in-a-lifetime, though. / MR. BROWN: Yes, Siree, Bob! Once-in-a-lifetime is right! [*Laughs loudly*.] / MR. CRAWLEY [*also laughing loudly*]: That's right, Brown. Once-in-a-lifetime, ain't it? [*They are now disappearing at the turn of stairs. There is a long pause*.] / MR. BROWN [*distantly from the balcony*]: Yes, sir. That's right, Crawley—once-in-a-lifetime.

18. MRS. BROWN: I kind of think we've got it on ours, too. But somehow I can't work up much enthusiasm about these natural wonders. You get so much all at once, it's like in a restaurant when there's too much on your plate. It's all a big blur, a confusion, and all I can really see is the back of George's head when we're driving. Oh God. The back of George's head. Have you an aspirin, honey? / MRS. CRAWLEY: I have upstairs in my bag. I'm going up now. / MRS. BROWN: Me, too. I'm going to try to get a little bit of sleep.

19. MR. CRAWLEY: [...] You folks been to Boulder Dam? / MR. BROWN: Yep, we took that in. We haven't missed a single thing so far. / MR. CRAWLEY: Have you done the Grand Canyon yet? / MR. BROWN: Yes. We took that in. / MR. CRAWLEY: How about the Painted Desert? / MR. BROWN: Well, we seen from that from a distance. Just so we could say we had seen it, y'know.

20. Following a hunch means trusting an implicit promise for a while and making a step toward describing a phenomenon that remains unknown – one that has aroused our curiosity and, in the case of atmospheres and moods, often envelops and enshrouds us.

21. Not interpretation, nor emotional state, but a shared sensible presence.

22. Scene: Lobby of Hotel Le Fonde on the plaza in Taos, New Mexico. The lobby is furnished attractively in a moderate Mexican style. Opening off upstage wall, right, is an art gallery where the work of local painters is being exhibited. Some of the larger, more decorative canvasses are also hung about the lobby. There is a balcony running around the high-ceilinged room and stairs to the right.

Referências

ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2004. Versão em PDF.

BAK, John S. **Homo Americanus:** Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and Queer Masculinities. Cranbury, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2010.

BECKER, Howard S. **Outsiders:** Studies in the Sociology of Deviance. New York: Free Press, 2017. *E-book*.

BÖHME, Gernot. **The Aesthetics of Atmospheres:** Ambiances, Atmospheres and Sensory Experiences. Tradução de David Roberts. Organização de Jean-Paul Thibaud. London; New York: Routledge, 2017.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FIGES, Orlando. **A People's Tragedy:** The Russian Revolution, 1891–1924. New York: Penguin Books, 1997.

GERIGK, Horst-Jürgen. Tennessee Williams und Antón Čechov. **Zeitschrift für Slavische Philologie**, v. 39, n. 1, p. 157–165, 1976. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24002322. Acesso em: 5 jun. 2025.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosphere, Mood, Stimmung:** On a Hidden Potential of Literature. Tradução de Erik Butler. Stanford: Stanford University Press, 2012. *E-book.*

HOSHIKAWA, Ana Maria Novi. **Anton Tchékhov e Tennessee Williams:** dramaturgias em comparação. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12012016-145507/es.html. Acesso: 21 mai. 2025.

HUNTER, Christina Ilona. **Recasting Genre in Tennessee Williams's Apprentice Plays**. 2010. Tese (PhD em Inglês) – Department of English, The University of Southern Mississippi, Hattiesburg, 2010. Disponível em: https://aquila.usm.edu/dissertations/487/. Acesso em: 9 nov. 2026.

LUKÁCS, György. **Teoria do romance.** Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MCELVAINE, Robert S. **The Great Depression:** America, 1929–1941. New York: Times Books, 2009.

NANKOV, Nikita. **A Poetics of Freedom:** Anton Chekhov's Prose Fiction and Modernity. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Comparative Literature e Department of Slavic Languages and Literatures, Indiana University, Bloomington, 2006. Disponível em: https://www.proquest.com/docview/304848763/fulltextPDF/476CFE0A93AE4004PQ/1?accountid=14643&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses. Acesso em: 9 nov. 2026.

PATTON, Wren. **Queering Chekhov:** *The Notebook of Trigorin* and Tennessee Williams's Queer Re-Visions of Modernist Theater. 2016. 62 f. Tese (Mestrado em Estudos de Gênero) – Georgia State University, Atlanta, 2016. Disponível em: https://www.proquest.com/dissertations-theses/queering-chekhov-notebook-trigorin-tennessee/docview/1797092899. Acesso em: 9 jun. 2025.

RAYFIELD, Donald. **Anton Chekhov:** A Life. New York: Henry Holt and Company, 2013. *E-book.*

SHAFFER, Marguerite S. **See America First**: Tourism and National Identity, 1880–1940. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880–1950).** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHÉKHOV, Antón. **O jardim das cerejeiras**. Tradução de Vadim Nikitin. [s.l.], 2000. (digitado). Disponível em: https://pt.scribd.com/document/390196992/O-Jardim-Das-Cerejeiras-Antón-Tchékhov . Acesso: 4 jun 2025.

WILLIAMS, Tennessee. **Notebooks.** Margaret Bradham Thornton (Ed.). New Haven: Yale University Press, 2006.

TRUE, Warren Roberts. **Chekhovian dramaturgy in the plays of Tennessee Williams, Harold Pinter, and Ed Bullins.** 1976. Tese (Doutorado em Literatura Americana) — The University of Tennessee, Knoxville, 1976. Disponível em: https://www.proquest.com/docview/302842587/1FA8234E68E14539PQ/1?accountid=14643&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses. Acesso em: 29 jan. 2026.

WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato.** Tradução do Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012.

WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs.** New York: New Directions, 2006. *E-book.*

WILLIAMS, Tennessee. Once in a Lifetime. In: WILLIAMS, Tennessee. ***Now the Cats with Jeweled Claws*** **and Other One-Act Plays.** Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016. p. 231–248. *E-book.*

WILLIAMS, Tennessee. **The Glass Menagerie.** New York: New Directions, 1999.

WILLIAMS, Tennessee. **The Notebook of Trigorin** – A Free Adaptation of Anton Chekhov´s The Sea Gull. New York: New Directions, 1997.

WOOD, Alan. **The Origins of the Russian Revolution, 1861–1917.** London: Routledge, 2003.

ZHAO, Juan. A Comparison of Tennessee Williams and Antón Chekhov. **Studies in Literature and Language**, Toronto, v. 1, n. 3, p. 35–38, 2010. Disponível em: http://cscanada.net/index.php/sll/article/viewFile/j.sll.1923156320100103.003/1428. Acesso em: 9 jun. 2025.

Data de submissão: 07/02/2026
Data de aceite: 02/06/2026
Editoras: Anelise Reich Corseuil e Magali Sperling Beck