

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

PAOLA PIOVEZAN FERRO

**Figurações dramáticas do indivíduo em “Suppressed Desires” (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e “Before Breakfast” (1916), de Eugene O’Neill: um recorte analítico da dramaturgia dos *The Provincetown Players***

São Paulo  
2015

PAOLA PIOVEZAN FERRO

**Figurações dramáticas do indivíduo em “Suppressed Desires” (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e “Before Breakfast” (1916), de Eugene O’Neill: um recorte analítico da dramaturgia dos *The Provincetown Players***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Sílvia Betti

São Paulo  
2015

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.

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

Ff Ferro, Paola  
Figurações dramáticas do indivíduo em "Suppressed Desires" (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e "Before Breakfast" (1916), de Eugene O'Neill: um recorte analítico da dramaturgia dos The Provincetown Players / Paola Ferro ; orientadora Maria Silvia Betti. - São Paulo, 2015.  
97 f.

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

1. CH793.4.9. 2. CH794. 3. CH794.7.9. I. Betti, Maria Silvia, orient. II. Título.

Nome: Paola Piovezan Ferro

Título: Figurações dramáticas do indivíduo em “Suppressed Desires” (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e “Before Breakfast” (1916), de Eugene O’Neill: um recorte analítico da dramaturgia dos *The Provincetown Players*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Sílvia Betti

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Daniel Puglia

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra

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

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

À Profa. Dra. Maria Sílvia Betti pela orientação e paciência durante todo o percurso de estudo e pela generosidade em compartilhar conhecimentos.

A todos os funcionários do Departamento de Letras Modernas pela ajuda com as inevitáveis burocracias envolvidas no processo.

Aos professores Daniel Puglia e Marco Antonio Guerra pela interlocução.

Aos colegas e amigos de pós-graduação, que tornaram o caminho mais interessante: Neyde Branco, Cristiane Toledo Maria, Roberta Fabbri Viscardi, Maíra Malosso, Gabriela Schumann, Marcio Deus, Thiago Russo, Eduardo Campos Lima e Agenor Bevilacqua Sobrinho.

Às parceiras de trabalho Daniella Camillo e Camila Passador Garcia por dividirem comigo os momentos bons e ruins, e a todos os colegas do Colégio São Domingos e especialmente seus gestores Sílvio Barini Pinto, Roberta Jung e Wilma Brito, pela possibilidade das ausências necessárias.

Às amigas do Vôlei da FFLCH, pelos necessários momentos de diversão.

À Ely Ito por me ensinar tanto ainda no início da graduação, e por acreditar em mim mais do que eu mesma.

À minha família, pela compreensão e apoio incondicional: Neyse, Mário, Bianca, Diana, Tanaka, Maristela, Érika e Rafael – o trabalho não seria possível sem vocês.

Ao Elder pelo companheirismo e por tudo, sempre.

There is no such thing as a complete break with the past. If there should be, it would be nothing but destruction.

**Hutchins Hapgood**

## **Resumo**

FERRO, Paola Piovezan. **Figurações dramáticas do indivíduo em “Suppressed Desires” (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e “Before Breakfast” (1916), de Eugene O’Neill: um recorte analítico da dramaturgia dos *The Provincetown Players***. 2015. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta dissertação tem como objetivo analisar a figuração dramática do indivíduo em duas peças produzidas pelo grupo teatral *The Provincetown Players: Suppressed Desires* (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e *Before Breakfast* (1916), de Eugene O’Neill. Consideramos que o estudo da produção desse grupo norte-americano traz importantes reflexões acerca da representação de questões históricas, políticas e estéticas – recentes naquela época –, e que vieram a ter desdobramentos em diversas direções no teatro contemporâneo.

**Palavras-chave:** teatro norte-americano, little theaters, provincetown players

## **Abstract**

FERRO, Paola Piovezan. **Dramaturgical figurations of the self in "Suppressed Desires" (1915), by Susan Glaspell and George Cram Cook, and "Before Breakfast" (1916), by Eugene O'Neill: an analytical outline of *The Provincetown Players* drama.** 2015. 97 p. Dissertation (Master's degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

This work aims at analyzing the dramaturgical figurations of the self in two plays produced by *The Provincetown Players*: *Suppressed Desires* (1915), by Susan Glaspell and George Cram Cook, and *Before Breakfast* (1916), by Eugene O'Neill. We believe that the study of the production of this American group introduces important reflections on the representation of historical, political and aesthetic factors – recent then –, which came to have developments in several directions in contemporary theater.

**Keywords:** North-American drama, little theaters, provincetown players

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Panoramas</b> .....	4
Breve contextualização sobre o teatro norte-americano no início do século XX.....	4
<i>Os Little Theaters</i> .....	5
<i>The Provincetown Players</i> .....	6
As peças produzidas e as condições de produção.....	13
O fator “psicológico” como elemento histórico novo no horizonte da criação .....	17
<b>Considerações Analíticas sobre <i>Suppressed Desires</i></b> .....	21
Apresentação da peça: sua forma, tempo, espaço e personagens .....	21
A instituição casamento trazida à tona .....	22
A psicologização do cotidiano.....	24
A psicanálise como mercadoria.....	30
Associações e expressões que brincam com o sentido .....	31
Abordagens biográficas dadas à peça.....	32
Figurações da psicologia do indivíduo e as tensões entre os ideais da época .....	35
<b>Considerações analíticas sobre <i>Before Breakfast</i></b> .....	43
Uma retomada das críticas.....	43
As não-falas que muito falam.....	47
Presença na ausência .....	49
A forma como uma necessidade histórica .....	51
O capitalismo configurando os papéis dos indivíduos na sociedade .....	54
As mudanças no indivíduo no século XX e o fim dos Rowlands.....	60
<b>Considerações Finais</b> .....	65
<b>Bibliografia</b> .....	70
Outras Referências.....	74
Anexo I .....	75
Anexo II.....	87

## Introdução

Este trabalho tem como principal objetivo compreender a *figuração dramatúrgica do indivíduo* em *Suppressed Desires* (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e *Before Breakfast* (1916), de Eugene O'Neill, duas peças produzidas pelo grupo teatral *The Provincetown Players*. Os textos das peças – e não suas encenações –, bem como questões histórico político e sociais, são o ponto de partida para a análise. Veremos como começou a ser configurada e trazida à cena, no teatro norte-americano, a ideologia do indivíduo, que se forma a partir do fim do século XIX e início do XX.

Esse período é também o de evolução do sistema capitalista nos Estados Unidos, e a análise da questão do indivíduo se faz fundamental, pois traz a atmosfera de um momento em que o império norte-americano está em plena constituição, em que um pequeno número de empresários conseguiu criar monopólios, o que passa a reconfigurar o cenário socioeconômico e o papel do próprio indivíduo dentro da sociedade.

O grupo *The Provincetown Players* surgiu como uma união de diferentes artistas que tinham a vontade de pensar e criar um teatro norte-americano propriamente dito, sem a importação de peças do continente Europeu. As peças aqui analisadas fazem parte do projeto desse grupo, que produziu quase 100 peças em seu curto período de existência. Justamente pela grande quantidade de peças produzidas, definir um recorte e justificá-lo foi um desafio, principalmente devido à dificuldade de acesso às fontes e também pela própria extensão que o *corpus* relacionado apresentava.

A intenção inicial, e de grande interesse por seu ineditismo, era a de estudar as quatro peças produzidas na temporada de estreia do grupo em 1915, na cidade de Provincetown, estado de Massachussets, a saber: *Suppressed Desires*, de George Cram Cook e Susan Glaspell; *Constancy*, de Neith Boyce; *Change Your Style* de George Cram Cook; e *Contemporaries* de Wilbur Daniel Steele, todas peças de um ato. Dessas, porém, *Suppressed Desires* foi a única à qual tivemos acesso<sup>1</sup> em período pré-qualificação; outras peças de

---

<sup>1</sup> Após diversas buscas por essas peças, *Suppressed Desires* foi encontrada em duas publicações ainda em catálogo: Glaspell, S. **Plays**. Boston: Small, Maynard and Co, 1920; e Cook, G. C and Shay, F. **The Provincetown Plays**. Cincinnati: *Stewart and Kidd Company*, 1921. Em um momento em que não havia mais tempo hábil para alteração de objeto de pesquisa, as demais peças dos primeiros anos de existência do grupo foram localizadas em visita pessoal a bibliotecas americanas. *Change Your Style* e *Constancy* podem ser encontradas em Heller, A. e Rudnick, L. (eds.). **1915, The Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art and the New Theatre in America**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. *Constancy* e também *Contemporaries* estão publicadas em Ozieblo, B. (ed.). **The**

temporadas posteriores também foram encontradas por meio de pesquisas na internet e em bibliotecas brasileiras.

À medida que a pesquisa avançava, diversas peças do grupo foram lidas paralelamente aos trabalhos teóricos que forneciam subsídios à pesquisa. Assim, um olhar mais atento às peças, à estrutura formal, e à matéria dramaturgica nelas representadas, nos permitiu a fixação do foco de análise deste trabalho. Como subsídio teórico, foram usados dois trabalhos do pesquisador norte-americano Joel Pfister, a saber: a antologia de estudos críticos intitulada *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America*, reunião de ensaios de vários autores, e *Staging Depth: The Politics of Psychological Discourse*, estudo analítico da dramaturgia de Eugene O'Neill e, dentro dessa última, a noção de “profundidade psicológica”, que viria a se tornar norteadora no campo da dramaturgia e da crítica no contexto norte-americano.

Essas leituras nos permitiram refletir sobre a *figuração do indivíduo* e na maneira como a *individualidade* aparece representada nas peças analisadas. A contextualização histórica apoiou-se principalmente em “O Século Americano”, do professor Sean Purdy, texto que integra a *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. Para pensarmos a questão formal, mais especificamente a peça em um ato, a base para análise foi a *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, de Peter Szondi<sup>2</sup>, que pontua o ancoramento da tensão na situação, e não no fato intersubjetivo, como a diferença fundamental entre a peça de um ato só e o drama da época moderna surgido no Renascimento. A produção dos *provincetowners* é constituída de muitas peças de um ato, o que nos possibilita refletir também sobre esse tema, bem como problematizar a posição de Szondi, que considera a peça de um ato só como uma “tentativa de salvamento” do drama burguês. “Salvamento”, no contexto usado por Szondi, é uma metáfora que caracteriza diversos recursos usados por diferentes dramaturgos como tentativa de acomodar temáticas representadas dentro dos moldes de uma forma não compatível com ela.

Portanto, se um grupo de teatro surgido no início do século XX tem ampla produção com essa característica formal da peça em um ato, parece ser necessário pensarmos que há razões que decorrem de necessidades práticas situadas na esfera da criação: a matéria a ser

---

**Provincetown Players:** a choice of the shorter works. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994.

<sup>2</sup> Szondi, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 108.

representada não era figurável pelos padrões do drama *stricto senso*. Há, então, razões históricas que vão além de uma “tentativa de salvamento”.

*Suppressed Desires*, como o próprio título sugere, fala claramente do “psicológico”, questão que se mostra fundamental para entender o indivíduo que é figurado em cena no momento de existência dos *Provincetown Players*. Por ser uma peça em um ato, e também por seu tema, foi escolhida como uma das peças para análise. A outra peça estudada neste trabalho é *Before Breakfast*, peça também de um ato de Eugene O’Neill e encenada no primeiro ano do estabelecimento do grupo na cidade de Nova Iorque (1916). A fortuna crítica sobre O’Neill é bastante ampla. A maioria dos livros e artigos publicados que trazem análises de suas peças, contudo, se foca em peças de uma época posterior à existência dos *The Provincetown Players*, normalmente defendendo um viés biográfico, procurando relacionar passagens de sua vida com cenas por ele escritas. Normalmente em livros específicos, que falam sobre o grupo estudado, é onde podemos encontrar mais facilmente referências e curtas análises sobre algumas peças desse início da carreira de O’Neill. Nos últimos anos foram lançados, nos Estados Unidos, dois livros<sup>3</sup> que tratam mais especificamente dessa época que interessa à pesquisa; nenhum deles, porém, traz análises pontuais de *Before Breakfast*. Os poucos textos que pudemos encontrar e que fazem referência à peça, o fazem devido à sua forma, ou rapidamente falam dela para ampliarem a análise de outras obras do autor. Pouco foi discutido sobre seu conteúdo e sobre os indivíduos que estão nela figurados. Como veremos, *Before Breakfast* apresenta elementos constitutivos que são reveladores do processo de criação de O’Neill quando ainda vinculado aos *Provincetown Players*.

Desse modo, a dissertação, ao discutir o contexto de produção dos *Provincetown Players* e analisar duas peças produzidas pelo grupo, traz um objeto de estudo pouco aprofundado no contexto de origem e praticamente inédito no contexto brasileiro.

---

<sup>3</sup> Bennett, M. Y. e Carson, B. D. (orgs.). **Eugene O’Neill’s One-Act Plays: New Critical Perspectives**. New York: Palgrave MacMillan, 2012. – livro de ensaios que tratam de algumas peças do autor; de duas peças pouco conhecidas do início da carreira de O’Neill como dramaturgo, e não encenadas pelos *Provincetown Players*, chamadas *The Web* e *Abortion*; e das duas peças do autor encenadas pelo grupo e que mais ficaram famosas, *The Hairy Ape* e *The Emperor Jones*. O outro livro, **Eugene O’Neill: the contemporary reviews**. New York: Cambridge University Press, 2014, organizado pelos professores Jackson Bryer e Robert Dowling, é bastante interessante por ser uma compilação de críticas a peças do autor publicadas em jornais na época em que foram produzidas.

## Panoramas

### Breve contextualização sobre o teatro norte-americano no início do século XX

O final do século XIX foi um período de grande desenvolvimento socioeconômico para os Estados Unidos. Embora tenha recebido um grande contingente imigratório desde o início desse século, o país passou por um processo de maior urbanização após o fim da Guerra Civil (1865), e a cultura norte-americana sofreu uma reestruturação com ressonâncias nos costumes e valores de uma sociedade que emergia dominada pelo consumo<sup>4</sup>. A chegada de um grande número de imigrantes transformou o país em um ponto de entrada de capital e influxo de ideias, correntes teóricas e informações. No início do século XIX, as cidades de Filadélfia, no estado da Pennsylvania, e Williamsburg, no estado da Virgínia, mantiveram suas posições como as que mais concentravam atividades teatrais; na virada do século XIX para o XX, as companhias teatrais residentes eram mais raras, mas Nova Iorque tornou-se, desde os anos de 1830, um polo do teatro comercial, onde se concentravam diversas companhias. Segundo a afirmação da professora Theresa Saxon, em seu livro *American Theatre: History, Context, Form*<sup>5</sup>, com a conclusão do canal Erie, em 1825, Nova Iorque começou a se constituir como centro comercial; suas vias navegáveis fizeram da cidade “o ponto de entrada mais rentável para empresas de turismo que visitam o Novo Mundo”. Nova Iorque reunia, assim, condições excepcionais para o ramo de espetáculos em geral.

O desenvolvimento do teatro norte-americano está diretamente ligado ao seu fôlego comercial desde o fim do século XIX. Mesmo antes de haver uma dramaturgia norte-americana propriamente dita, já existiam centros teatrais em Boston, Williamsburg, Filadélfia e Charleston, com dramaturgia e espaços cênicos copiados da Europa – mais especificamente da Inglaterra. Simultaneamente à expansão populacional, surgiram diversas companhias de teatro beneficiadas pela expansão do território, bem como por um crescente sistema de ferrovias e de canais fluviais<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Cf. Frick, J. “A changing theatre: New York and beyond”. In: **The Cambridge history of American Theatre**. Vol. 2. 1870 – 1945. Edited by Wilmeth. D. B. e Bigsby, C. New York. Cambridge, 1999, p. 197.

<sup>5</sup> Saxon, T. **American Theatre: History, Context, Form**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p. 111.

<sup>6</sup> Cf. Londré, F. H.; Watermeier, D. J. **The History of North American Theater: The United States, Canada and Mexico: From pre-columbian times to the present**. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 1998, p. 81.

## Os *Little Theaters*

Ao mesmo tempo em que o teatro crescia em escala industrial e a Broadway surgia como centro do teatro comercial norte-americano, pequenos grupos teatrais começaram a questionar essa forma de produção. Diversos desses grupos, surgidos no início do século XX, articularam-se em espaços teatrais de diminutas proporções – os *Little Theaters* – e, como características comuns, segundo o crítico teatral Thomas Dickinson, esses teatros tinham “locais pequenos para peças encenadas de modo intimista”; tinham o apoio de “vários artistas”; e o apoio moral e financeiro vinha de um “sistema de aliança com a audiência”<sup>7</sup>, o que consequentemente implicava em se ter pouco capital para investimentos. De acordo com o professor Robert Karoly Sarlós, tais grupos “insistiam em encontrar maneiras próprias de reformar o teatro americano”<sup>8</sup>. Apesar dos entraves financeiros, algo que de certa maneira caracteriza os *little theaters*, esses pequenos grupos tinham ambições de questionar as produções da Broadway inclusive do ponto de vista estético.

De acordo com a professora Dorothy Chansky, “entre os anos de 1912 e 1963, 63 organizações que se denominavam *Little Theatres* surgiram nos Estados Unidos”, e seus trabalhos “se tornaram aceitos por universidades, colégios e grupos cívicos”. Chansky afirma que, “apesar de muitos dos grupos que existiram antes da guerra terem se dissolvido, alguns continuaram juntos ou se reagruparam, e muitos outros foram criados durante os anos de 1920”. Para esta pesquisadora, o teatro que essas organizações refutaram

foi principalmente uma grande rede de espetáculos itinerantes de Nova Iorque (assim como as próprias produções de Nova Iorque), que incluíam melodrama, comédia leve, musicais, montagens Shakespeareanas ocasionais apresentando atores famosos, e realismo eufemístico, um estilo no qual as imagens da existência urbana, reconhecíveis tipos sociais, lugares reais, ou problemas sociais estão representados, mas de maneira a evitar, na maior parte, a criação de imagens desagradáveis ou perturbadoras para plateias sensíveis.<sup>9</sup>

Chansky afirma que os *little theaters* mais conhecidos são: *The Provincetown Players*, *The Washington Square Players*, *The Detroit Arts and Crafts Theatre*, *The Chicago*

---

<sup>7</sup> Dickinson, T. H. **The insurgent Theatre**. New York: Huebsch, 1917, p. 75-80. Todas as referências usadas na dissertação que não têm referência em Língua Portuguesa têm tradução nossa.

<sup>8</sup> Sarlós, R. K. **Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment**. University of Massachusetts Press. Amherst, MA., 1982, p. 4.

<sup>9</sup> Cf. Chansky, D. **Composing Ourselves: The Little Theatre Movement and the American Audience**. Southern Illinois University Press. Carbondale, IL. 2004, p. 4-5.

*Little Theatre, The Neighborhood Playhouse, Philadelphia's Plays and Players, New Orleans's Petit Théâtre du Vieux Carré, The Pasadena Playhouse, e The Cleveland Playhouse*, todos fundados como parte do movimento dos *Little Theatres* na década de 1910.<sup>10</sup>

### ***The Provincetown Players***

Com a primeira produção datada de 1915, o grupo *The Provincetown Players*<sup>11</sup> – objeto deste trabalho –, em oposição ao teatro comercial, conseguiu se manter por algumas temporadas essencialmente pela venda de ingressos aos membros inscritos no grupo e pela divulgação espontânea de seus espectadores. Dessa maneira, podemos dizer que a ideia inicial para a fundação do grupo não foi a obtenção de lucro, mas as concepções estéticas, políticas e sociais dos seus integrantes.

Estar em um grupo não era um objetivo em si: o grupo facilitava a reunião de recursos e de esforços de trabalho na área da produção. Assim, ao se juntarem em um coletivo, tomaram força as ideias de diversos artistas que estavam envolvidos, de uma maneira ou de outra, na atmosfera de surgimento de pequenos teatros. Esse grupo de artistas conhecia o trabalho dos *Irish Players*<sup>12</sup>, teve contato com sua turnê pelos Estados Unidos, e conhecia a produção de Maurice Browne com o *Chicago Little Theatre*, que produzia peças em palcos simples.

De acordo com a pesquisa de Robert Sarlós<sup>13</sup>, faziam parte dessa primeira formação do grupo o amante da cultura grega George Cram Cook (conhecido como Jig), considerado o líder do grupo; sua esposa e escritora Susan Glaspell; o jornalista e militante socialista John Reed, que posteriormente ficou conhecido por seu relato sobre a Revolução

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Anexo I – Cronologia dos trabalhos criados e encenados pelo grupo. Sarlós, R. K. **Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment**. University of Massachusetts Press. Amherst, MA. 1982, p. 169-180.

<sup>12</sup> Um grupo que trouxe ideias de simplificação que ficaram marcadas na estética dos *Provincetown Players* e outros grupos com pouco capital. (Cf. Murphy, B. **The Provincetown Players and the culture of modernity**. New York: Cambridge University Press, 2005.)

<sup>13</sup> Cf. Sarlós, R. K. *op. cit.*, p. 9-10.

Bolchevique de 1917, intitulado “Dez dias que abalaram o mundo”<sup>14</sup>; Mabel Dodge, que patrocinava muitos eventos artísticos na época; a escritora Mary Heaton Vorse; os jornalistas Joe O’Brien e Hutchins Hapgood; a escritora Neith Boyce; os pintores Brör Nordfeldt, William Zorach e sua esposa Marguerite; Wilbur Daniel Steele, conhecido por alguns de seus contos; Ida Rauh, que na época escrevia e depois mostrou grande talento para atuar; e Max Eastman, professor de filosofia que abdicou de seu emprego na Universidade de Columbia para editar a revista revolucionária *The Masses*. O livro *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*<sup>15</sup>, escrito pela professora Brenda Murphy, nos dá conta de outros membros além dos citados: Floyd Dell, também editor da *The Masses* e o pintor Charles Demuth<sup>16</sup>.

Esses artistas se encontravam durante as férias em Provincetown, cidade do Estado de Massachusetts, e viam no teatro uma maneira de desafiar a imaginação das pessoas e trazer à tona a participação criativa do grupo. John Reed e Mabel Dodge, por exemplo, tinham sido atuantes, em 1913, no *Paterson Pageant* que, apresentado em 07 de junho, colocou em cena os episódios da greve dos trabalhadores da indústria de seda de Nova Jersey<sup>17</sup>.

O *Pageant* é um tipo de espetáculo popular que tem suas origens na Inglaterra elizabetana. De acordo com o professor Robert Leach, os primeiros dramas épicos na Europa ocidental foram os ciclos de mistério, de cunho religioso, portanto, e que floresceram entre os anos de 1300 e 1800. Em alguns lugares da Inglaterra esse tipo de teatro era realizado em cima do que Leach chama de “large carts” (grandes carroças, em tradução literal), que eram conhecidas como “‘pagenta’, de onde deriva a palavra ‘pageant’. Esses carros iam de uma ‘estação’ a outra, parando para se apresentar nas seis ou oito diferentes estações existentes”. Dessa maneira o espectador que não se deslocava, ao final, assistia a um ciclo completo<sup>18</sup>.

Em pesquisas realizadas no Brasil, o termo foi citado como “carroças alegóricas”, na

---

<sup>14</sup> Reed, J. **Dez dias que abalaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Sobre o assunto, pode-se também consultar a dissertação recentemente defendida por Fernando Bustamante: Bustamante, F. **Dois Revoluções: o percurso estético-político na literatura de John Reed**. 2014. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

<sup>15</sup> Cf. Murphy, B., *op. cit.*, p. xiii.

<sup>16</sup> ANEXO II – algumas imagens do **Minute Book of the Provincetown Players, Inc.** – livro de atas de reuniões realizadas pelo grupo entre os anos de 1916 e 1923. Nessa ata aparecem também outros membros não citados acima.

<sup>17</sup> Cf. Costa, I. C. **Panorama do Rio Vermelho** ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 55-58.

<sup>18</sup> Leach, R. **Theatre Studies: The basics**. London: Routledge, 2008, p. 54-55.

tese *O teatro elisabetano como ativismo sociocultural* defendida por Morais<sup>19</sup>, ou “carroções”, em texto de Alexandre Mate, intitulado “O Renascimento inglês: o teatro elisabetano”<sup>20</sup>. Este último autor atém-se um pouco mais ao assunto e explica que os *pageants*, espaço de representação tipicamente inglês,

eram carroções de seis rodas, com dois andares, sendo o inferior uma espécie de bastidor; e o de cima, para representação. Essas carroças eram construídas por diversas corporações e evoluíram muito ao longo da Baixa Idade Média, com o objetivo de levar o teatro ao público (e não o contrário como acontecia em outros espaços tradicionais). Esse deslocamento levou muitos desses carroções para dentro de pátios de estalagens; dando início, assim, ao espaço teatral arquetípico, chamado de teatro elisabetano, desenvolvido e edificado a partir do século XVI.<sup>21</sup>

Esse tipo de teatro, contudo, não pode ser reduzido ao tipo de veículo nele utilizado, sob a pena do significado do *Paterson Pageant* ficar comprometido. A partir da definição da *The Columbia Encyclopedia*, pode-se notar que *Pageant* é um teatro de rua, que faz uso de alegorias. Pode ser considerado um gênero de espetáculo de caráter não aristotélico: “espetáculo dramático moderno ou procissão celebrando uma ocasião especial ou um evento na história de uma localidade (...) a forma moderna do *Pageant* entrou em uso na Inglaterra e na América, em 1905, com a produção de L. N. Parker, do *Sherborne Pageant*, na Inglaterra”<sup>22</sup>.

O *Paterson Pageant* aconteceu no Madison Square Garden, em Nova Iorque, para uma plateia de 15.000 pessoas sob os auspícios dos IWW<sup>23</sup>. O espetáculo resultou dos esforços envidados por vários militantes, mas principalmente por John Reed, que, em três semanas, organizou uma apresentação que contribuiu para fortalecer a greve dos trabalhadores da seda da cidade de Paterson, em Nova Jersey. Tal experiência de Reed e Dodge foi fundamental para o grupo que se formaria em Provincetown, principalmente

<sup>19</sup> Morais, F. D. C. **O teatro elisabetano como ativismo sociocultural**. 2008. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000469177&fd=y>>. Acesso em 25 de julho de 2015.

<sup>20</sup> Mate, A. **O Renascimento inglês: o teatro elisabetano**. In: **Laboratório-Portal Teatro Sem Cortinas** – Instituto de artes da UNESP. Disponível em: <<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/HistoriadoTeatroMundial33/03.-htm.0006---renascimento-ingles.pdf>>. Acesso em 13 de junho de 2014.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>22</sup> **Pageant Facts, information, pictures | Encyclopedia.com articles about pageant**. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/topic/pageant.aspx>>. Acesso em: 30 de junho de 2014.

<sup>23</sup> IWW – sigla para *Industrial Workers of the World*. De acordo com o texto de Sean Purdy, os membros da IWW “visavam a organizar todos os trabalhadores independentemente de sexo, etnia e qualificação”. Eram uma “alternativa ao sindicalismo conservador”. Cf. Purdy, Sean. “O século Americano”. In: Karnal, L. [*Et al.*]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 185.

quando consideramos que o *Paterson Pageant* teve um importante papel ao dar força à greve dos trabalhadores de Nova Jersey. Fez-se um uso político do gênero, que não tinha necessariamente essa característica. Segundo a historiadora Linda Nochlin, com o *Paterson Pageant*, ficou claro que

os novos cidadãos contribuíam com muito mais do que suas danças, músicas e tradições *folks* de seus lugares de origem, eles estavam sendo obrigados a contribuir com a sua saúde, as suas esperanças, sua honra, e seus filhos, vivendo uma vida de miséria para que a sociedade capitalista branca, anglo-saxã e protestante pudesse florescer.<sup>24</sup>

Desse modo, apesar do *pageant* ter falhado em seu objetivo inicial de levantar fundos, a performance política pública foi um grande instrumento para a criação de uma consciência de classe de todos os participantes, incluindo Dodge e Reed. A dissertação de mestrado de Bustamante<sup>25</sup>, que estuda “O percurso estético-político na literatura de John Reed”, reafirma essa ideia ao apontar que a experiência de montagem do *pageant* não só foi fundamental na trajetória de Reed, mas também “um marco artístico na história do teatro moderno cuja importância é extremamente subvalorizada”. A mesma percepção da desvalorização está em *Panorama do Rio Vermelho*, trabalho da professora Iná Camargo Costa:

Com este capítulo suprimido da história do teatro americano moderno, que não fica devendo nada à experiência européia, surge um problema de ordem histórica e conceitual que no momento só poderemos indicar. Uma das hipóteses para enfrentá-lo depende de melhor conhecimento da profundidade dos laços político-teatrais franco-americanos: não se pode, por um lado, desprezar o possível conhecimento que John Reed e companheiros como Bill Haywood poderiam ter das experiências equivalentes de Romain Rolland, uma vez que o fato de no Paterson Pageant os trabalhadores americanos terem cantado *A Marselhesa* é uma forte pista.<sup>26</sup>

Muitos dos membros do grupo *The Provincetown Players* também tinham estreitas relações com o *Liberal Club* de Nova Iorque, “fundado em 1864 como fórum aberto para discussão política sobre todas as questões”<sup>27</sup>. O *Liberal Club* estava localizado na Mac Dougal Street, em Greenwich Village – mesma rua do teatro dos *Provincetown Players* após transferirem-se para Nova Iorque – e era mantido por Mabel Dodge, membro fundador do

---

<sup>24</sup> Nochlin, L. “The Paterson Strike Pageant of 1913”. In: Friedman, D.; McConachie, B. **Theatre for working-class audiences in the United States, 1830-1980**. Westport, CT: Greenwood Press, 1985, p. 93.

<sup>25</sup> Bustamante, F. *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> Costa, I. C. *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>27</sup> Falk, C. *et al.*, eds. **Emma Goldman: A Documentary History of the American Years: Made for America, 1890-1901**. Berkeley: University of California Press, vol. 1, 2003, p. 572.

grupo teatral e figura representante de ideias modernas para a época. Dodge tinha boa condição econômica, apoiava as artes e se encontrava, portanto, rodeada por uma efervescente vida social. Recebia um número enorme de artistas, boêmios, jornalistas e escritores. Segundo a descrição da professora Murphy, Dodge era “bem conhecida em Greenwich Village (...) por seu patrocínio a grandes eventos, como o *Armory Show* e o *Paterson Pageant*”<sup>28</sup>. É interessante notar também que *Liberal Clubs* não existiram somente em Manhattan. Tais locais de encontro existiram em Boston e Chicago, por exemplo. Houve uma cisão na história desses *Liberal Clubs*, explicada no livro da editora Cadence Falk a respeito da ativista Emma Goldman, que pode nos trazer esclarecimentos sobre o papel do *Liberal Club* de Manhattan. Por estarem diretamente ligados à existência do grupo teatral estudado nesta pesquisa, o *Liberal Club* é de interesse da pesquisa:

O movimento liberal, organizado nos princípios de livre-pensamento, foi dedicado principalmente para combater e protestar contra o papel dominante da religião nos assuntos de estado. O movimento nacional foi organizado no primeiro Congresso do Centenário dos Liberais, na Filadélfia, em 4 de julho 1876, ratificando uma Constituição que promoveu a adoção de uma emenda de liberdade religiosa à Constituição dos EUA, juntamente com uma plataforma que incluía defesa do controle público das ferrovias, o fim da venda ou concessão de terras públicas e uma legislação defensora do direito dos trabalhadores de se organizarem. As tentativas de formar um partido nacional, no entanto, tiveram vida curta, devido a divergências internas sobre a plataforma proposta e dúvidas gerais sobre a praticidade de um partido liberal. (...) Em 1884, a Liga Nacional Liberal se dividiu em duas facções, que discordavam sobre se sustentar e aprofundar seu envolvimento em uma série de iniciativas sociais e políticas ou limitar-se estritamente a trabalhar para a secularização do Estado. Após essa divisão, uma facção da Liga Liberal se renomeou União Secular Americana, com a sua própria constituição e estrutura organizacional, deixando aqueles que eram favoráveis a uma agenda social mais ampla trabalharem via *Liberal Clubs*.<sup>29</sup>

Em 1913, Floyd Dell, recém-chegado de Chicago, criou o *Liberal Club Players* com atores amadores e profissionais, e começou a encenar mensalmente peças de um ato. Segundo a historiadora Karen Halttunen, Dell imaginou um teatro que surgiria a partir do material de vida dos membros do grupo, “uma comunidade que se encena a si mesma, em vez de apresentar a vanguarda europeia para o público intelectual americano”<sup>30</sup>, assim como muitos dos *little theatres* e os *Provincetown Players* buscaram fazer.

---

<sup>28</sup> Murphy, B. **The Provincetown Players and the culture of modernity**. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 61. Em 1913 Mabel Dodge ajudou a promover o *Armory Show*, primeira exposição de arte pós-impressionista nos Estados Unidos.

<sup>29</sup> Falk C., *op. cit.*, p. 572.

<sup>30</sup> Halttunen, K. **Moral Problems in American Life: New Perspectives on Cultural History**. Ithaca: Cornell University Press, 1998, p. 301.

Pelo contexto em que viviam, os integrantes dos *Provincetown Players* acreditavam que ir ao teatro não deveria envolver apenas o pagamento do ingresso; o teatro deveria fazer o espectador pensar, diferentemente dos enredos que eram propostos pela Broadway. Ainda em 1917, a escritora e diretora Constance D'Arcy Mackay afirmou que o *little theatre* é um teatro “da imaginação, do pensamento”. Para esta autora,

antes do advento do *little theatre*, neste país [os Estados Unidos], o drama poético passou fome, a fantasia passou frio no vento cortante da negligência. Agora fantasia, realismo impiedoso, pantomima e sátira ácida encontram lugar nos *little theatres*. [...] A peça histórica, a peça-problema e a peça com ou sem propósito podem encontrar espaço.<sup>31</sup>

Dentro do movimento dos *Little Theatres*, contudo, o grupo *The Provincetown Players* tinha como diferencial o ideal de somente dar espaço a peças escritas pelos seus membros e que discutissem questões referentes ao contexto norte-americano: “De todos os grupos envolvidos nesse movimento, poucos grupos produziram, como os *Provincetown Players*, um teatro nacional e tomaram essa função como essencial, e isso abriu um novo capítulo na história do teatro americano”<sup>32</sup>.

No outono de 1916, os *Provincetown Players* foram impulsionados para uma nova empreitada ao transferirem o teatro para Nova Iorque. Nessa cidade, os membros do grupo viviam imersos em uma cultura de modernidade<sup>33</sup> e, ao criarem um teatro perto da Broadway, colocavam em maior evidência a diferença entre o teatro comercial e aquele que era por eles produzido. A maioria dos membros vivia em Nova Iorque e apenas passava férias em Provincetown, desta maneira, a mudança também foi uma forma encontrada para se tentar fazer com que o teatro acontecesse com mais frequência. Foi ainda em Cape Cod, MA, que Eugene O'Neill, posteriormente bastante conhecido por sua produção dramaturgica, teve contato com o grupo e, nessa temporada de estreia em Nova Iorque, foi encenada sua peça em um ato *Bound East for Cardiff*, juntamente com as peças *King Arthur's Socks*, de Floyd Dell, e *The Game*, de Louise Bryant.

As peças do grupo foram, em sua maioria, produzidas por e para os frequentadores do Greenwich Village, bairro boêmio de Nova Iorque onde se concentrava uma geração de jovens que questionava a ordem social vigente, em uma tentativa de ser contra a opressão

---

<sup>31</sup> Mackay, C. D. **The Little Theatre in the United States**. New York: Henry Holt, 1917, p. 18.

<sup>32</sup> Sarlós, R. K. *op. cit.*, p. 4.

<sup>33</sup> Cf. Murphy, B. *op. cit.*, p. xiii-xvii.

social e moral. De acordo com o editor Wetzsteon Ross,

O *Village* teve tal multiplicidade de significados que serviu como um campo de testes para muitas das questões importantes da história americana, dentre elas a relação entre o indivíduo e a comunidade, a ligação entre a revolução cultural e política, a posição contrária de escritores em relação à sociedade, o valor da marginalidade como um estímulo para a criatividade<sup>34</sup>

Na ocasião do surgimento do grupo, era muito forte a vontade dos membros de criarem algo novo, e predominou o desejo de Cook – um dos fundadores do grupo, que pensava o coletivo como única maneira possível de construção e seguia os preceitos de Nietzsche do êxtase Dionisíaco. Para o pensador alemão, não se chegaria a uma sublime ordem Apolínea (do belo) sem uma reconciliação entre Dionísio e Apolo, o que resulta na Tragédia, a maior criação da humanidade<sup>35</sup>. No entanto, apesar da vontade coletiva, foi “um objetivo em particular que unificou as aparentes causas contraditórias dos *villagers* – o indivíduo liberado<sup>36</sup>”.

Justamente essa contradição entre o coletivo e o individual causou algumas desavenças dentro dos *Provincetown Players*, pois muitas vezes a individualidade falava mais alto e Cook não gostava de ser contrariado, “provando ser capaz de ir contra uma decisão tirada democraticamente se ele achasse que era para o bem coletivo<sup>37</sup>”. De certa maneira, suas ideias acabavam entrando em confronto com membros defensores do socialismo. Diversos membros do grupo, incluindo o próprio Cook, estudaram em Harvard e tiveram contato com o professor William James, que defendia a experiência individual como uma percepção contínua, e pensava uma filosofia da “experiência pura”<sup>38</sup>. Além de James, os membros também tinham contato com as ideias do filósofo John Dewey, que, assim como James, valorizava a experiência, porém com um foco maior na questão social, seguindo uma moral liberal, inclusive discutindo a relação experiência e educação. Para Dewey:

O termo *experiência* pode ser interpretado como referência tanto à atitude empírica quanto experimental da mente. Experiência não é algo fechado, rígido; é vital, e, portanto, crescente. Quando dominada pelo passado, pelo costume e

<sup>34</sup> Wetzsteon. R. **Republic of the dreams**: Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960. Simon & Schuster: New York, 2001. p. x.

<sup>35</sup> Cf. Nietzsche. F. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Tradução de J. Guinsburg.

<sup>36</sup> Wetzsteon. R. *op. cit.*, p. 12.

<sup>37</sup> Sarlós, R. K., *op. cit.* 1982, p. 51.

<sup>38</sup> Cf. James, W. A world of pure experience. In: **Journal of Philosophy, Psychology, and Scientific Methods**. New York, v.1, p. 533-543, Sep. 1904.

rotina, é frequentemente colocada em oposição ao sensato, ao que se pensa. Mas a experiência também inclui a reflexão que nos liberta da influência limitante do sentido, apetite e tradição.<sup>39</sup>

Tantas ideias mostram que desde o início existiram muitos debates entre os membros. Dell, por exemplo, não concordava com os pensamentos de Nietzsche, e discordava, portanto, de Cook em vários momentos. Para o editor da *The Masses*, Nietzsche

procurou fornecer à aristocracia europeia um objetivo – o Super Homem; e um código – uma vida intensa e cheia de aventuras. Mas por conta de sua obscuridade este evangelho caiu nas mãos de uma classe de autodenominados intérpretes que são, em geral, inferiores, estúpidos e ordinários. Dessa forma, temos o espetáculo dos escritos de Nietzsche – que possuem o esplendor da grande prosa e do grande pensamento – sendo desafiado por idiotas cujas melhores qualidades são imitar a maneira como Nietzsche atrai as massas como se jogasse uma isca no Billingsgate.<sup>40</sup>

Desse modo, percebemos um claro posicionamento de Dell contra ideias do pensador alemão que acabaram por construir políticas autoritárias. De certa forma, a crítica a Nietzsche era também uma crítica à maneira como Cook conduzia o grupo.

## As peças produzidas e as condições de produção

Podemos perceber que os embates ideológicos aconteciam com certa frequência, e as constantes entradas e saídas<sup>41</sup> de membros do grupo podem ser um indicativo disso. O grupo produziu um elevado número de peças de um grande número de autores<sup>42</sup>, que nem sempre tinham opiniões convergentes. Dessa maneira, podemos esperar diferentes questionamentos e das críticas propostas pelas peças produzidas pelos *Provincetown Players*.

Em meio aos conflitos que são colocados nos roteiros de várias peças encenadas pelos *provincetowners*, alguns temas se fazem mais presentes. Ficam claras as tensões de uma nova classe média que “penetrou discretamente na sociedade moderna”<sup>43</sup> e que se formou

<sup>39</sup> Dewey, J. **How We Think**. New York: Cosimo, 2007, p. 156. – primeira publicação da obra datada de 1910. (tradução nossa).

<sup>40</sup> Dell, F. **Homecoming, an Autobiography**. New York: Farrar and Rinehart, 1933, p. 197-198.

<sup>41</sup> **Minute Book of the Provincetown Players, Inc.** 4 de setembro de 1916 - 8 de novembro de 1923. Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts.

<sup>42</sup> Sarlós, R. K. *op. cit.*, p. 5. Sarlós traz a informação de 97 peças produzidas. Já o site <http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>, acessado em 20 de março de 2012, traz a informação de 93 peças. Ambos, no entanto, trazem a ideia de que a produção do grupo foi extensa.

<sup>43</sup> Mills, C. W. **A nova classe média (White collar)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 11.

tendo como base valores tradicionais expostos nas produções culturais para uma sociedade de massas; no entanto, tal classe média se viu confrontada por movimentos (sufragistas, feministas, sindicais, entre outros) que buscavam, desde o início do século XX, questionar a moral vigente. O material dramaturgico produzido pelos *provincetowners* muitas vezes traz críticas a uma moral puritana, expondo ideias próprias de uma era progressista. A análise das peças, contudo, mostra que nem sempre o material produzido conseguia colocar em prática as ideias defendidas.

Com o estabelecimento do grupo em Nova Iorque, as condições de produção foram alteradas: os membros não estavam mais em férias, tinham seus afazeres diários e se tornava mais difícil fazer parte do grupo. Todos tinham seus compromissos para além do teatro, o que também contribuiu para a rotatividade entre os membros. Edna Kenton<sup>44</sup>, que passou a fazer parte do grupo em 1916, ou seja, logo após sua fundação, afirma que esse processo aconteceu já no fim na primeira temporada em Nova Iorque. Alguns membros continuaram como apoiadores, mas sem exercerem um trabalho direto, como ocorrera inicialmente. Além disso, a cada temporada aumentava a lista daqueles que passaram a ser remunerados, fazendo surgir, inclusive “a competição por trabalho entre os membros do grupo”<sup>45</sup>. As tensões ideológicas presentes no surgimento do grupo ficaram mais evidentes e tornaram a situação, agora alterada pelas novas condições de produção, insustentável.

Em seu livro *A produção Social da Arte* a professora Janet Wolff faz algumas reflexões sobre o papel do artista e da arte no mundo atual. Um dos argumentos principais da autora é de que a criação artística, assim como qualquer criação humana, está em uma relação de interdependência com as estruturas sociais. Wolff discute a relação “arte” e “trabalho”, pensando a atividade criativa e sua relação com o capitalismo, que pode ser útil quando pensamos o percurso dos *Provincetown Players*. Analisando as teorias de Marx e Vazquez<sup>46</sup> sobre arte, Wolff tem como ponto de partida o “trabalho como atividade humana básica, necessária” e que, quando não alienado, “constitui uma atividade criativa livre”<sup>47</sup>. Wolff aponta que, com toda a desumanização do trabalho no mundo capitalista, o trabalho de artistas, músicos e escritores, “ainda não integrado pelas relações capitalistas e pelo domínio do mercado, nem por eles afetado, passa a ser visto como uma forma ideal de

---

<sup>44</sup> Kenton, E. **The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre 1915-1922**. Ed. Travis Bogard and Jackson R. Bryer. Jefferson: McFarland, 2004, p. 58.

<sup>45</sup> Sarlós, R. K., *op. cit.* 1982, p. 135.

<sup>46</sup> No Brasil o texto de Vazquez a que a autora se refere tem o título “As ideias estéticas de Marx”, publicado pela editora Expressão Popular.

<sup>47</sup> Wolff, J. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 28.

produção, porque aparece como livre, de uma maneira que outras produções não mais são”<sup>48</sup>. Se olharmos superficialmente para os anos iniciais dos *Provincetown Players*, podemos chegar à conclusão de que aquele foi um período apenas de idealizações, em que não estar preso ao mercado contribuiria para a “forma de ideal de produção” colocada acima; no entanto, ao analisarmos mais a fundo, percebemos que as tensões ideológicas existiam dentro do grupo desde o seu início. Nesse sentido, é possível considerarmos os *provincetowners* como artistas que, por um breve período, resistiram, sim, aos ataques do mercado. Quando olhamos mais detidamente para a história do grupo, contudo, percebemos que, mesmo quando estabelecidos em Provincetown, o capitalismo já estava exercendo suas forças. A necessidade de se mudarem para Nova Iorque, como uma maneira de combate às forças da Broadway, só deixa o fato mais evidente. Podemos perceber, então, o quanto o capital exercia seu poder, e a dissolução do grupo em meio a divergências é um acontecimento que torna isso claro.

Em sua análise, Wolff afirma, contudo, que a similaridade potencial entre arte e trabalho “perdeu-se na medida em que o segundo foi reduzido à sua forma alienada”<sup>49</sup>. A afirmação nos parece um tanto reducionista. Não afirmaremos que a alienação ocorreu no trabalho no grupo, mas a frase de Wolff pode ser perigosa, pois parece desconsiderar que também a arte pode ser alienada, principalmente se levarmos em conta o poder da indústria cultural. O crítico cultural Theodore Adorno traz uma afirmação que parece nos auxiliar a refletir sobre a produção do grupo aqui estudado. Para o crítico alemão, “aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária no capitalismo”<sup>50</sup>. De certa maneira, os fatos nos comprovam a afirmação de Adorno, e o conflito entre ter um princípio não-comercial e render-se ao mercado, deixando cada vez mais o amadorismo de lado, contribuiu para a dissolução do grupo, uma vez que os ingressos deixaram de ser apenas dos membros e das pessoas trazidas por eles; convites passaram a ser vendidos e enviados para críticos de jornais.

A entrada dos *Provincetown Players* nesse mercado nos leva a pensar outras questões. Mesmo com críticas não necessariamente positivas sendo publicadas em jornais, podemos considerar que a publicidade tem o poder de causar, no público leitor daqueles

---

<sup>48</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Adorno, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 23.

críticos convidados, uma vontade de conhecer melhor as peças sobre as quais liam. Segundo Adorno<sup>51</sup>, a força da indústria cultural está justamente em criar essas necessidades, o que acaba por se configurar como uma “indústria do divertimento”; dessa maneira, é possível que o público tenha passado a ver as peças dos *provincetowners* com o intuito de diversão, principalmente depois 1918, quando a bilheteria do teatro do grupo deixou de ser exclusividade para membros. Esse fato também descaracteriza as intenções iniciais dos *Provincetown Players*, e aponta para as tensões que eram frequentemente enfrentadas pelo grupo.

Em 1920, com o sucesso de *The Emperor Jones*, de Eugene O’Neill, e a chegada do grupo aos teatros da Broadway, foi rompida, no âmbito dos *Provincetown Players*, uma das características principais dos *little theatres*: a de ser intimista. Um teatro com maior espaço certamente acarretaria em alterações não só espaciais, mas também na interpretação dos atores. O professor de teatro Arthur Feinsod afirma que as limitações iniciais de espaço, principalmente no teatro ainda na cidade de Provincetown, “eram uma fonte de orgulho”<sup>52</sup> para o grupo; dessa maneira, pode-se inferir que a mudança para um espaço físico maior não foi fruto de uma decisão unânime; além disso, as divergências sobre a profissionalização dos *provincetowners*, somadas ao processo de descaracterização dos ideais estabelecidos na formação do grupo, determinaram o encerramento de suas atividades em 1922. John Reed, uma das grandes forças fundadoras do grupo já havia falecido, em 1920; e George Cook, juntamente com sua esposa Susan Glaspell, motivados pelos desacordos dentro do grupo, viajaram para a Grécia, onde Cook veio a falecer. Os *Provincetown Players* foram sucedidos pelo *Experimental Theatre Inc.*, formado por diversos *provincetowners*, sob a administração de Eugene O’Neill, do cenógrafo Robert Edmond Jones e do produtor Kenneth Macgowan.

Um texto escrito pelo jornalista e membro fundador do grupo, Hutchins Hapgood, como introdução para uma das coletâneas de peças dos *Provincetown Players* editada por George Cook, nos dá a dimensão dos ideais iniciais do grupo. O jornalista fala sobre o recente falecimento de John Reed e de outros membros que morreram precocemente, e nos permite perceber a relação feita entre as peças dos *Provincetown Players* e a juventude:

(...) não as dez melhores peças já escritas; mas escritas com um espírito puro; que surgiu a partir de uma tentativa feita por um grupo de homens e mulheres para

---

<sup>51</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>52</sup> Feinsod, A. **The simple stage: its origins in the modern American theater**. Connecticut: Greenwood Press, 1992, p. 112.

expressar algo com sinceridade, sem se importar com a fama, dinheiro ou poder – e tudo o que têm de valor é devido a isso.<sup>53</sup>

Apesar de sua breve existência, os esforços deste grupo não podem ser ignorados, pois é inegável a contribuição dos *Provincetown Players* ao teatro norte-americano, tanto em inovações formais quanto aos temas tratados. Com sua voz breve, mas dissonante, o trabalho do grupo ainda ecoa, e é crucial para observarmos como passaram a ser representadas, estética e politicamente, questões que naquela época ainda eram recentes historicamente, e que viriam a ter desdobramentos em diversas direções. Os EUA viviam uma fase que o professor Joel Pfister<sup>54</sup> chama de “*disaccumulation*”, ou seja, de consumismo, de hedonismo desenfreado, de especulações financeiras; tudo isso no mesmo período em que a psicanálise e os escritos de Freud sobre as pulsões do inconsciente começavam a ser difundidos. Não é por acaso que, nesse contexto de “desrepressão” comportamental e de grande estímulo consumista para a classe média, o desejo ganha um relevo crescente, e novos padrões de moralidade com foco no indivíduo se configuram e se tornam objeto de atenção de dramaturgos e ficcionistas.

### **O fator “psicológico” como elemento histórico novo no horizonte da criação**

Na época de existência dos *Provincetown Players* estavam em voga as teorias de Sigmund Freud, que fez palestras na Clark University em 1909 e, a partir desta data, ganhou cada vez mais notoriedade dentro dos Estados Unidos. De acordo com as pesquisas do professor Nathan Hale Jr., há pelo menos duas versões sobre a história de Freud nos Estados Unidos: a criada pelos fundadores da psicanálise naquele país e a de seus “inimigos”. Segundo Hale, os primeiros afirmam que Freud transformou a maneira de se ver a neurologia, a psiquiatria, as ciências sociais, a educação e a criação das crianças; enquanto que a outra versão defende que as ideias freudianas foram de primitivismo, liberação sexual, determinismo pessimista, permissividade e decadência. Há, porém, um ponto de concordância entre as duas correntes: ambas ressaltam a importância de Freud como autor de um trabalho que criticou e transformou a ordem moral e médica<sup>55</sup>. O modo como o

<sup>53</sup> Cook, G. C.; Shay, F. **The Provincetown Plays**. Cincinnati: *Stewart and Kidd Company*, 1921.

<sup>54</sup> Pfister, J. **Staging Depth: Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse**. **Cultural Studies of the United States**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, p. 70.

<sup>55</sup> Cf. Hale Jr., N. G. **Freud and the Americans: The beginnings of Psychoanalysis in the United States, 1876-1917**. New York: Oxford University Press, 1971, p. xi.

psicológico passou a ser visto e, conseqüentemente, figurado no campo artístico, também sofreu alterações. Tais figurações se deram nas diversas formas de arte e, mais especificamente sobre o cinema, em sua tese de doutorado, ao falar do psicológico, o psiquiatra José Paulo Fiks defende que a expressão da doença mental em diversas formas de arte, bem como a representação de elementos da psiquiatria no cinema ocidental, se prestou a “retratar modificações da sociedade”<sup>56</sup>. O fato de que tal questão se fez presente em representações além daquelas das artes cênicas, nos permite inferir um pouco do momento histórico aqui estudado. Assim, é importante entendermos um pouco a respeito desse período da história, dessa representação do psicológico nas peças dos *Provincetown Players*, para que possamos compreender melhor o contexto em que o grupo surgiu e sob o qual produziu seu trabalho.

A era moderna trouxe muitas mudanças sócio históricas e, nas primeiras décadas do século passado, a medicina e a ciência despontavam como grandes influências. Nos Estados Unidos, o final do século XIX e virada do XX foi um período de intensas transformações culturais. O momento era de crescimento econômico, e o país se firmava como grande potência: a imigração e a urbanização foram maciças; a indústria prosperava; e as famílias se reconfiguravam e se tornavam menores. Estava em curso, conseqüentemente, uma reconfiguração do indivíduo, que se constitui historicamente em diferentes momentos e lugares. Parece-nos pertinente a afirmação do professor Philip Cushman de que em 1909, quando Freud apresentou suas teorias aos americanos, “o país não tinha muita noção do que viria em seguida, uma vez que tudo mudava muito rápido e de maneira imprevisível”<sup>57</sup>.

De certa forma, podemos afirmar que as teorias de Freud serviram, para muitos, como maneira de tentar entender o que se passava na mente das pessoas naquele momento que viviam. Até suas palestras na Clark University, as teorias de Freud eram pouco conhecidas e divulgadas nos Estados Unidos, e a língua era uma das barreiras. Após esse período, houve uma alteração de cenário. Seu trabalho começou a ser traduzido e, de acordo com Hale,

Entre 1910 e 1914 onze artigos sobre Freud e psicanálise foram publicados, a maioria deles com opiniões favoráveis; entre 1915 e 1918, por volta de trinta e um, sendo vinte e cinco deles favoráveis à psicanálise. Talvez um quarto deles avaliava livros psicanalíticos, mais de outro quarto eram popularizações, e o resto

---

<sup>56</sup> Fiks, J. P. **Cultura-contracultura, psiquiatria-antipsiquiatria**: o cinema como enunciação e mediação. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2005, p. 115.

<sup>57</sup> Cushman, P. **Constructing the self, constructing America**: A cultural history of psychotherapy. Reading: Addison-Wesley, 1995, p. 144.

eram exposições curtas e sérias ou críticas, algumas vezes resumidas a partir de jornais médicos.<sup>58</sup>

Não podemos deixar de registrar, porém, que tanto Hale, em seu extenso estudo sobre Freud, como o professor Richard Skues<sup>59</sup>, em artigo sobre as primeiras palestras, destacam o fato de Freud ter simplificado muito suas ideias ao apresentá-las ao público americano, que fora formado por especialistas e leigos. De acordo com Hale, Freud agiu como um popularizador das próprias ideias:

[Freud] condensou quase ao ponto da caricatura as principais teorias que ele tinha desenvolvido em seus primeiros grandes trabalhos (...) ao concentrar-se em exemplos de trauma e catarse, ele parecia enfatizar a finalidade do tratamento psicanalítico e a facilidade de escolhas racionais. Ele tomou uma posição ousada e altamente ambígua para a reforma da moralidade sexual.<sup>60</sup>

A biografia de Freud, escrita pelo historiador Peter Gay, também traz a percepção de que apesar de Freud ter tratado do tema da sexualidade, tal reflexão ocorreu após três encontros. Antes disso, o professor, que visitava a Clark University, familiarizou “seus ouvintes com os conceitos essenciais da psicanálise: repressão, resistência e interpretação de sonhos”. O texto de Gay também afirma que a quarta conferência foi chocante para alguns ouvintes, e que a imprensa tratou o assunto com “brevidade e decoro”<sup>61</sup>.

Freud “temia que ele e seus colegas pudessem ficar isolados” quando os americanos descobrissem o “fundamento sexual”<sup>62</sup> da psicologia praticada por ele. Podemos perceber que, desde o início, as ideias de Freud sofreram certas distorções em solo norte-americano. O pensamento freudiano, contudo, não foi estanque. Sua visão do homem e da sociedade ficou mais complexa à medida que suas pesquisas avançavam, e Freud tornou-se aos poucos menos otimista e mais cauteloso em relação à reforma dos costumes sociais. Apesar disso, nos Estados Unidos, Freud ficou conhecido por seus pensamentos iniciais, que acabaram por ser moldados de acordo com as necessidades do mercado.

Os americanos modificaram a psicanálise para resolver um conflito entre as implicações radicais das visões freudianas e as necessidades da cultura americana. As interpretações dos americanos não só diferiram da de Freud, mas também entravam em choque com importantes crenças do consenso progressista daquele

<sup>58</sup> Hale Jr., N. G. *op. cit.*, p. 397.

<sup>59</sup> Skues, R. Clark “Revisited: Reappraising in America”. In: BURNHAM, J. (ed.). **After Freud left: A century of Psychoanalysis in America**. Chicago: University of Chicago Press, 2012. pp. 49-84.

<sup>60</sup> Hale Jr., N. G. *op. cit.*, p. 5.

<sup>61</sup> Gay, P. **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 202-203.

<sup>62</sup> *Ibidem* p. 200.

país. Eles simplificaram a psicanálise dando pouca importância ao sistema de Freud como uma teoria coerente. Eles silenciaram sexualidade e agressividade, tonando ambos mais palatáveis. Enfatizaram conformidade social e foram mais otimistas e ambientalistas.<sup>63</sup>

Durante as duas primeiras décadas do século XX, a ciência e a medicina se tornaram importantes fontes de influência nos Estados Unidos. De acordo com Cushman, o público se tornava mais preocupado com a saúde, e para eles “a saúde psicológica e mental estavam intrinsecamente ligadas”<sup>64</sup>. Desse modo, criava-se a necessidade de uma teoria médica como base do pensamento de diversas áreas; esse tipo de discurso ganhou cada vez mais espaço e se tornou importante nicho mercadológico. Também foi por volta dessa época que as agências de publicidade começaram a perceber a psicanálise como importante aliada. Obviamente, tinham em mãos uma psicanálise deturpada, mas que servia a seus propósitos. Aos consumidores, ficava a promessa de que, por meio do consumo de produtos adequados, o sucesso perante à sociedade, e portanto também o sucesso individual, seriam atingidos.

Essas mudanças não passaram despercebidas em meio aos intelectuais norte-americanos. Nathan Hale aponta uma diferenciação entre o que acontecia na Europa e nos Estados Unidos que nos parece importante para o contexto do trabalho aqui apresentado: “enquanto os psicanalistas na Europa estavam desenvolvendo novas teorias e instituições, na América intelectuais rebeldes serviam como importantes agentes de sustentação na disseminação da psicanálise – uma clientela entusiasta”<sup>65</sup>.

Há registros de que membros do *Provincetown Players*, como Mabel Dodge e Floyd Dell foram, em algum ponto de suas vidas, adeptos e defensores de teorias psicanalíticas. Isso não impediu, contudo, que o grupo percebesse o momento e colocasse em cena as figurações do psicológico que se configuravam naquele momento. Segundo o professor Joel Pfister, os intelectuais boêmios que já estavam no processo de ataque ao “puritanismo” da classe média do século XIX colocaram em seu arsenal a psicanálise como mais uma arma<sup>66</sup>, e então o fator “psicológico”, e as novas configurações do indivíduo apareciam como um novo elemento histórico no horizonte da criação.

---

<sup>63</sup> Hale Jr., N. G. *op. cit.* p. 332.

<sup>64</sup> Cushman. P. *op. cit.*, p. 67.

<sup>65</sup> Hale Jr., N. G. **Freud and the Americans: The rise and crisis of Psychoanalysis in the United States – 1917-1985.** New York: Oxford University Press, 1995, p. 57.

<sup>66</sup> Pfister, J. **Staging Depth: Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse. Cultural Studies of the United States.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, p. 65.

## Considerações Analíticas sobre *Suppressed Desires*

### Apresentação da peça: sua forma, tempo, espaço e personagens

*Suppressed Desires*, a primeira peça encenada pelo grupo *The Provincetown Players*, foi escrita por George Cook e Susan Glaspell. Trata-se de uma peça de um ato dividida em duas cenas, e foi classificada pelos próprios autores como uma comédia. Durante sua leitura, pode-se perceber o uso de ironias e jogos de palavras empregados para que os efeitos do cômico sejam alcançados. O espaço apresentado é um apartamento em Washington Square, Nova Iorque, no ano de 1915, data que coincide com o período de criação e primeira encenação da peça. Nessa época, tal local era conhecido como reduto de gente de posses, bastante característico da ficção de escritores como Henry James e Edith Wharton. Para o leitor e espectador norte-americanos, portanto, a escolha deste local traz um relevo histórico e aspectos de classe implícitos.

É interessante notar também que antes da apresentação das personagens há a indicação de que a peça traz dois recortes temporais, com intervalos de duas semanas<sup>67</sup>. Diferentemente do drama moderno descrito por Peter Szondi como atemporal, cuja “época é sempre o presente”, *Suppressed Desires* deixa marcado o intervalo que rompe com uma “sequência absoluta de presentes”<sup>68</sup>. Em sua teoria, Szondi também afirma que efeitos de comicidade podem ser atingidos com o uso de apartes nas falas de personagens<sup>69</sup>. Antecedendo essa quebra temporal, há um aparte de um dos personagens, rompendo com os diálogos que se travavam até então. Neste momento, o que se consegue não é exatamente um efeito cômico, mas sem dúvidas a passagem causa uma nova expectativa do porvir no leitor/espectador; uma quebra que é marcada pelo fim de uma cena e início da outra, após duas semanas.

A peça traz o casal de personagens Stephen e Henrietta Brewster recebendo a visita de Mabel, irmã de Henrietta. Pela rubrica da peça, percebemos que o casal tem boa condição

---

<sup>67</sup> “A period of two weeks is supposed to elapse between the first and second scenes”. Durante a pesquisa percebemos uma diferença nas edições consultadas. A referência aqui feita está no livro cuja edição é de George Cook, p. 10. Na edição mais usada pela pesquisa, o livro de peças de Susan Glaspell, a indicação da passagem do tempo também aparece, porém, antecedendo a descrição da segunda cena, já no meio da peça, e não na apresentação (p. 252).

<sup>68</sup> Szondi, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 32.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 152-153.

financeira, pois eles vivem em um estúdio no alto de um prédio, com vista para a parte superior do Arco de Washington e para a 5ª Avenida, na cidade de Nova Iorque.

Como característica das peças de um ato, a tensão não é extraída de um fato intersubjetivo, ela “deve já estar ancorada da situação”<sup>70</sup>; a rubrica nos diz que Stephen é um arquiteto e que a mesa da sala é dividida entre seus materiais de trabalho (compassos, projetos, esquadros e réguas) em uma extremidade, e livros e artigos científicos em outra – na descrição da mesa está posto tanto o conflito que se estenderá por toda a peça, como a tensão necessária para que as cenas se desenvolvam.

Os livros e periódicos tratados pela rubrica como ciência séria<sup>71</sup> pertencem a Henrietta, conforme a peça revelará posteriormente. Como em um campo de batalha, as armas e guerreiros estão posicionados desde o início, e perceberemos que a divisão espacial se tornará, literalmente, uma disputa de ideias. Henrietta é fervorosa adepta da psicanálise, e o assunto é motivo para frequentes discussões entre o casal. Ela faz constantes visitas ao psicanalista e trata os ensinamentos baseados nos escritos de Freud como uma doutrina. A personagem busca, constantemente, converter seu marido Stephen e sua irmã Mabel (que está hospedada na casa dos Brewster) e, sem que solicitem, faz análises de seus sonhos e ações cotidianas.

### **A instituição casamento trazida à tona**

A peça tem início com uma fala de Henrietta, motivada pelo ato de seu marido sentar-se abatido e colocar para longe de si a xícara de café. Nesse primeiro diálogo é possível perceber as discordâncias entre o casal:

HENRIETTA – Não é o café, Steve, querido. Não há nenhum problema com o café, o problema está em *você*.

STEVE (decidido) – É algum problema com meu estômago.

HENRIETTA (de maneira desdenhosa) – Seu estômago! O problema não está em seu estômago, mas em seu subconsciente.

STEVE – Subconsciente uma pinoia (pega o jornal da manhã e tenta ler).

(...)

HENRIETTA – Essa sua irritabilidade indica que você está sofrendo de algum

---

<sup>70</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>71</sup> A maioria das citações da peça *Suppressed Desires* feitas no trabalho são extraídas de: Glaspell, S.; Cook, G. C. “Suppressed Desires”. In: Glaspell, S. **Plays**. Boston: Small, Maynard and Co, 1920, p. 231-271. Quando algo diferente disso ocorrer, notas indicativas serão feitas.

desejo suprimido<sup>72</sup>.

Em meio à discussão que se trava a partir do diálogo inicial, os personagens ouvem Mabel, irmã de Henrietta, se aproximar. É interessante notar que, apesar da disputa que acontecia quando Mabel está prestes a chegar, o casal se esforça para manter as aparências:

STEVE – Shiu! Eu ouço a Mabel vindo. É melhor que ela não nos veja brigando logo no primeiro dia. (Ele pega o cigarro. Mabel entra pela porta da esquerda, do lado oposto de Steve, que a encara. Ela veste um penhoar espalhafatoso, ao contrário de Henrietta, que usa roupas “radicais”. Mabel é do tipo que chamamos de roliça).

MABEL – Bom dia!

HENRIETTA – Aí está você, irmãzinha!<sup>73</sup>

A necessidade de se apresentarem como um casal em harmonia não aparece somente na fala de Stephen. Henrietta, mesmo com sua maneira “radical” de se vestir, não se opõe à opinião do marido. Durante a maioria de suas falas na peça, a personagem Henrietta defende a liberdade individual, numa tentativa de impor a teoria de “não supressão” dos desejos, que ela acredita válida; nesse momento, entretanto, a principal personagem feminina da peça não age como na maior parte do tempo; Stephen não é contrariado por Henrietta, que finge estar em plena harmonia com o marido. Assim, nos primeiros momentos, percebemos que, para além da disputa travada pelo casal, a esposa traz à cena, em uma só personagem, ideias que estarão em tensão o tempo todo durante a peça.

Definida pela socióloga Betty Farrel como “uma maneira efetiva de garantir a continuidade da sociedade por meio da reprodução e da socialização, bem como a extensão da sociedade por meio das alianças que são produzidas pela união de famílias”<sup>74</sup>, a instituição casamento é respeitada pela “radical” Henrietta, apesar das discordâncias entre ela e o marido apresentadas até então pela peça.

---

<sup>72</sup> Henrietta: It isn't the coffee, Steve dear. There's nothing the matter with the coffee. There's something the matter with you.

Steve: [Doggedly.] There may be something the matter with my stomach.

Henrietta: [Scornfully.] Your stomach! The trouble is not with your stomach but in your subconscious mind.

Steve: Subconscious piffle [Takes morning paper and tries to read]

Henrietta: This very irritability indicates that you're suffering from some suppressed desire. (p. 233).

<sup>73</sup> Steve: Tst! I hear Mabel coming. Let's not be at each other's throats the first day of her visit. [He takes out cigarettes. Mabel comes in from door left, the side opposite Steve, so that he is facing her. She is wearing a rather fussy negligee in contrast to Henrietta, who wears "radical" clothes. Mabel is what is called plump.

Mabel: Good morning.

Henrietta: Oh, here you are, little sister.

<sup>74</sup> Farrel, B. **Family: the Making of an Idea, an Institution, and a Controversy in American Culture**. Colorado: Westview Press, 1999, p. 95.

Uma leitura apressada da peça pode se focar apenas no título *Suppressed Desires* e levar o leitor a pensar que se trata de um texto de tema único: trazer à tona a influência de Freud sobre a classe média norte-americana – aqui representada pelos Brewster – no contexto urbano de Nova Iorque. A questão da instituição casamento, contudo, não pode ser desconsiderada e relegada a segundo plano. Potencializado pela psicanálise, há um desvelar do papel do indivíduo, que se torna cada vez mais forte nessa época nos Estados Unidos. Sob essa ótica, percebemos que uma discussão está emaranhada na outra.

### A psicologização do cotidiano

O que é necessário ressaltar, porém, é que ao falar de “desejos suprimidos” (*Suppressed Desires*) da maneira como o faz, a peça de Glaspell e Cook coloca em xeque a psicologização do cotidiano. Há o questionamento e a sátira daquilo que podemos chamar de “psicanálise de botequim”: todos acham que sabem um pouco sobre psicanálise e gostam de opinar. Isto se dá, no caso da peça, pouco tempo depois da passagem de Freud e suas teorias pela América, o que indica que *Suppressed Desires* é historicamente significativa. A vulgarização mercadológica fulminante dessa teoria mostra o quanto ela seria útil aos interesses e à ideologia dominantes nos Estados Unidos.

Segundo o professor Pfister, pensar sobre o assunto não significa dizer que em décadas anteriores os norte-americanos não se imaginavam como seres psicológicos. A peça contribui para o que ele chama de uma “psicologia *pop* nascente que está engajada em fazer – e às vezes dismantelar – suposições sobre o individualismo da classe média”<sup>75</sup>.

A sátira também nos proporciona entender um pouco mais como o assunto era assimilado pela sociedade da época:

MABEL – Mas – mas as pessoas sempre tiveram esses terríveis desejos suprimidos?  
 HENRIETTA – Sempre  
 STEVE – Mas eles acabaram de ser descobertos.  
 HENRIETTA – O mal que eles fazem acabou de ser descoberto. E pessoas livres

---

<sup>75</sup> Pfister, J. “Glamorizing the Psychological: The Politics of the Performances of Modern Psychological Identities”. In: Pfister, J; Schong, N. **Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America**. New Haven: Yale University Press, 1997, p. 167.

e sãs devem encarar o fato de que têm que lidar com isso.<sup>76</sup>

A discussão que Henrietta e seu marido Stephen travam na peça põe em foco a questão do indivíduo e de sua autonomia em uma época em que se iniciava uma grande divulgação do trabalho de Freud nos Estados Unidos. De acordo com Pfister, *Suppressed Desires*

coloca seus holofotes não só sobre os tabus que estavam sendo questionados, mas também sobre a produção ideológica de uma individualidade psicológica que entendeu “libertação” em termos estritamente individuais como oposição a esses tabus, a peça é de importância histórica duradoura.<sup>77</sup>

Os estudos desenvolvidos pelo historiador Joel Pfister apontam o papel que *Suppressed Desires* teve, no âmbito da dramaturgia norte-americana, na construção de uma ideologia que coloca luzes no indivíduo, em detrimento do coletivo. Ao fazer isso, a peça constrói uma personagem que se pretende absoluta. Henrietta conduz suas falas de maneira a confluírem para aquilo que ela quer: a defesa da psicologização do cotidiano:

STEVE – Bom dia, Mabel (Mabel o cumprimenta, e se vira, olhando para Henrietta).  
 HENRIETTA (dando um abraço em Mabel quando ela se vira) – É muito bom ter você aqui. Eu iria te deixar dormir, achei que estivesse cansada depois da longa viagem. Sente-se. Teremos torradas em um minuto (levantando-se) você quer...  
 MABEL – Oh, eu deveria ter dito. Não se preocupe com nada. Eu não vou tomar café da manhã.  
 HENRIETTA (surpresa) – Não vai tomar café? (Ela se senta, depois se vira para Mabel, que agora está sentada, e a olha de cima abaixo).  
 STEVE (falando para si mesmo) – O olhar psicanalítico!  
 HENRIETTA – Por que você não tem tomado café?  
 MABEL (um pouco assustada) – Ah, por nenhuma razão em particular. Eu apenas não ligo muito pro café da manhã e eles dizem que ajuda a dar uma afinada (com a mão em seu quadril – gesto indicando “emagrecimento”), ficar sem café da manhã é bom.  
 HENRIETTA – Você tem dormido bem? Dormiu bem essa noite?  
 MABEL – Ah sim, eu dormi bem. Sim, foi um bom sono, eu apenas (rindo) tive um sonho dos mais engraçados!  
 STEVE – S-h! S-t!  
 HENRIETTA (chegando mais perto) – E o que você sonhou, Mabel?<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Mabel: But—but have people always had these aw'ful suppressed desires?

Henrietta: Always.

Steve: But they've just been discovered.

Henrietta: The harm they do has just been discovered. And free, sane people must face the fact that they have to be dealt with. (p. 244, 245).

<sup>77</sup> Pfister, J. **Staging Depth: Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse. Cultural Studies of the United States.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, p. 195.

<sup>78</sup> Steve: Good morning, Mabel.[Mabel nods to him and turns, her face lighting up, to Henrietta].

Como vemos, assim como no diálogo inicial com seu marido, Henrietta consegue levar a conversa para seu ponto de interesse. Mesmo que interpelada, a personagem continua seu discurso em defesa da psicanálise, ignorando a voz do outro. É interessante notar que, principalmente na primeira cena, as falas que a interpelam não têm tanto espaço e, mesmo quando contestada, conforme no primeiro trecho acima transcrito, Henrietta segue com suas ideias, como se nada contrário houvesse sido dito.

Após a discordância do início, ocorrida entre Henrietta e Stephen, é hora de Mabel ser introduzida à psicanálise. Os questionamentos de Mabel relacionados àquilo que Henrietta explica fazem-na discorrer ainda mais sobre o assunto; as críticas do marido, normalmente em tom de ironia, estimulam-na ainda mais a defender a ideologia do psicologismo que se difundia na época:

HENRIETTA – Mas a psicanálise encontrou como nos salvar disso [da insanidade]. Ela traz à consciência o desejo suprimido que estava causando todos os problemas. A psicanálise é simplesmente o mais recente método de prevenção e cura da insanidade.

STEVE – É também o mais recente método científico de separar famílias.

HENRIETTA – Famílias que devem ser separadas.<sup>79</sup>

Notamos na última fala de Henrietta que não há um questionamento das consequências de se seguir apenas os desejos individuais em detrimento de uma coletividade. E isso também está presente quando Mabel questiona o desmantelamento de uma família devido a desejos não-suprimidos. A resposta de Henrietta é de que “velhas instituições terão

---

Henrietta: [Giving Mabel a hug as she leans against her.] It's so good to have you here. I was going to let you sleep, thinking you'd be tired after the long trip. Sit down. There'll be fresh toast in a minute and [Rising] will you have —

Mabel: Oh, I ought to have told you, Henrietta. Don't get anything for me. I'm not eating breakfast.

Henrietta: [At first in mere surprise.] Not eating breakfast? [She sits down, then leans toward Mabel who is seated now, and scrutinizes her].

Steve: [Half to himself.] The psychoanalytical look!

Henrietta: Mabel, why are you not eating breakfast?

Mabel: [A little startled.] Why, no particular reason. I just don't care much for breakfast, and they say it keeps down—[A hand on her hip — the gesture of one who is "reducing"] that is, it's a good thing to go without it.

Henrietta: Don't you sleep well? Did you sleep well last night?

Mabel: Oh, yes, I slept all right. Yes, I slept fine last night, only [Laughing] I did have the funniest dream.

Steve: S-h! S-t!

Henrietta: [Moving closer.] And what did you dream, Mabel? (p. 236, 237)

<sup>79</sup>Henrietta: [Reassuring.] But psychoanalysis has found out how to save us from that. It brings into consciousness the suppressed desire that was making all the trouble. Psychoanalysis is simply the latest scientific method of preventing and curing insanity.

Steve: [From his table.] It is also the latest scientific method of separating families.

Henrietta: [Mildly.] Families that ought to be separated. (p. 242).

de ser remodeladas em casos como esses”<sup>80</sup>.

Há no discurso de Henrietta uma tentativa de absolutizar seu pensamento, de modo que apenas uma ação simples, cotidiana, das pessoas que a cercam deflagre a defesa de uma psicanálise *pop*, como quando seu marido reclama de dor no estômago, sua irmã troca o nome das pessoas ou deixa um prato de porcelana cair. Para Henrietta, “todos os falsos movimentos significam algo”<sup>81</sup>. Faz-se necessário notar, nessa passagem, que não é qualquer prato que é quebrado por Mabel. Ela derruba porcelana, mas não uma tradicional peça chinesa. O que ela quebra é um prato *Spode*<sup>82</sup>, produzido pela mais famosa indústria de porcelana inglesa do século XIX, que se tornou, posteriormente, um item de antiquário. Mabel quebra, portanto, um objeto de valor, e preocupa-se com isso. Este é um elemento interessante para a caracterização das duas personagens: o foco de Mabel é o valor do objeto que quebrou, enquanto que Henrietta concentra-se no “false little movement”, e interpreta-o à luz da teoria freudiana que procura dominar. As constantes interpretações supostamente psicanalíticas que Henrietta faz constituem uma forma de empoderamento que vão se voltar, depois, contra ela própria. Ao tirar partido cômico disto, a peça critica não só a voga psicanalítica, mas também, em alguma medida, os próprios membros do *Provincetown Players* em seu perfil cultural e de classe:

MABEL (...) [Elas se levantam e começam a tirar os pratos. Mabel derruba um prato que quebra – Henrietta se aproxima e olha para ela – o olhar psicanalítico]. – Me desculpe Henrietta, e justamente um prato Spode. [Surpresa e ressentida, pois Henrietta continua a olhá-la]. Não leve isso tão a sério, Henrietta.

HENRIETTA – Eu não consigo não levar tão a sério.

MABEL – Eu compro outro para você [Pausa. Mais acentuadamente, já que Henrietta não responde]. Eu disse que eu compro outro prato, Henrietta.

HENRIETTA – Não é o prato.

MABEL – Pelo amor de Deus, o que é então?

HENRIETTA – É o significativo pequeno falso movimento que fez você derrubá-lo.

MABEL – Bem, eu suponho que todo mundo cometa um falso movimento de vez em quando.

HENRIETTA – Sim, Mabel, mas todos esses falsos movimentos significam algo.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Henrietta: Old institutions will have to be reshaped so that something can be done in such cases. (p. 244).

<sup>81</sup> Henrietta: [...] these false movements all mean something. (p. 247).

<sup>82</sup> Tipo de porcelana inventado por Josiah Spode no fim do século XVIII. Também conhecido como *bone plate*, isto é, prato de osso. O nome se dá devido a sua composição, que traz cinza de ossos. Cf. Engelbreit, M. **Plates**. Kansas City, MO: Andrews McMeel Publishing, 1999, p. 24.

<sup>83</sup> Mabel: [Looking at Steve, who is tearing his hair.] Don't you think it would be a good thing, Henrietta, if we went somewhere else? [They rise and begin to pick up the dishes. Mabel drops a plate which breaks. Henrietta draws up short and looks at her— the psychoanalytic look.] I'm sorry, Henrietta. One of the Spode plates, too. [Surprised and resentful as Henrietta continues to peer at her.] Don't take it so to heart, Henrietta.

Apesar das tentativas de Henrietta de construir um discurso que se pretende absoluto, o marido Stephen, mesmo que não seja ouvido por ela em diversos momentos, é o contraponto da peça, aquele que constitui, por meio de suas ironias, a crítica à popularização da psicanálise como modismo. Suas falas contrastam com as indicações da rubrica, uma vez que, para ele, o que a mulher faz não é ciência séria. Stephen constantemente questiona o que é “pregado” pela esposa e, em certo momento, compara Freud ao “novo messias” e Jung ao “novo São Paulo”<sup>84</sup>, um dos mais conhecidos apóstolos do cristianismo. Sob o raciocínio de Stephen, Jung e Freud são disseminadores de doutrinas tanto quanto as figuras religiosas citadas. Na primeira cena, Stephen se movimenta bastante, senta-se, levanta-se, vai da janela para a mesa, mostrando seu incômodo e suas discordâncias por meio de gestos, expressões e falas que acabam por constituir a sátira:

HENRIETTA – Mas os sonhos são muito importantes, Steve. Se  **você** contar os seus ao doutor Russell, ele descobrirá exatamente o que tem de errado com você.

STEVE – Não há nada de errado comigo.

HENRIETTA: Você nem fala mais como costumava falar.

STEVE – Falar? Eu não posso dizer nada sem que você me olhe daquele jeito como quando você está procurando algum complexo.

HENRIETTA – Essa sua irritação indica que você sofre de um desejo suprimido.

STEVE – Eu sofro de um desejo suprimido por um pouco de paz.<sup>85</sup>

Com o decorrer do tempo, Stephen decide resolver a situação conflituosa, e é ele quem dá o tom final à peça. Antes disso, contudo, tenta advertir Mabel a não se deixar levar por Henrietta e, quando derrotado, não deixa de soltar suas observações no meio dos diálogos das irmãs:

---

Henrietta: I can't help taking it to heart.

Mabel: I'll get you another. [Pause. More sharply as Henrietta does not answer.] I said I'll get you another plate, Henrietta.

Henrietta: It's not the plate.

Mabel: For heaven's sake, what is it then?

Henrietta: It's the significant little false movement that made you drop it.

Mabel: Well, I suppose everyone makes a false movement once in a while.

Henrietta: Yes, Mabel, but these false movements all mean something. (p. 246, 247).

<sup>84</sup> Steve: My work-table groans with it. Books by Freud, the new Messiah; books by Jung, the new St. Paul. (p. 240).

<sup>85</sup> Henrietta: But dreams are so important, Steve. If you'd tell yours to Dr. Russell he'd find out exactly what's wrong with you.

Steve: There's nothing wrong with me.

Henrietta: You don't even talk as well as you used to.

Steve: Talk? I can't say a thing without you looking at me in that dark fashion you have when you're on the trail of a complex.

Henrietta: This very irritability indicates that you're suffering from some suppressed desire.

Steve: I'm suffering from a suppressed desire for a little peace. (p. 234-35).

STEVE – Olhe, Mabel, sinto-me na obrigação de te dizer. Não conte seus sonhos para Henrietta. Se você contar, ela descobrirá que você tem um desejo escondido por matar seu pai e se casar com sua mãe.

[...]

HENRIETTA – Mabel, você sabe algo sobre psicanálise?

MABEL (não incisiva): Oh – não muito. Não – Eu (como se tivesse tido um lampejo) É algo relacionado à guerra, não?

STEVE – Não esse tipo de guerra.

MABEL (envergonhada) – Eu achei que poderia ser o nome de um novo explosivo.

STEVE – E é.

MABEL (desculpando-se com Henrietta, que fecha a cara): Veja, Henrietta, eu – nós não temos contato com essas coisas intelectuais, como você. Como Bob é um dentista – de alguma maneira nossos amigos –

[...]

HENRIETTA –Aqui, querida [entregando um livro para a irmã], essa é uma das declarações mais simples da psicanálise. Você lê isso e depois podemos falar de forma mais inteligente.<sup>86</sup>

O trecho acima é mais uma demonstração de que a peça constrói uma representação de algo que se fortalecia na época: a psicologização da sociedade norte-americana no início do século XX. Segundo Pfister, ter acesso a esse conhecimento pode ser interpretado como um “exercício de poder”<sup>87</sup>. Henrietta explicita esse ideal na conversa com a irmã Mabel, que se sente inferior e se desculpa por não ter contatos com “essas coisas intelectuais”, e é por Henrietta introduzida à teoria, para que possam “falar de forma mais inteligente”.

Sob esse ponto de vista também podemos pensar que o material dramático traz outra ideia bastante difundida na época. O historiador Sean Purdy afirma que, no início do século XX, “grande parte da elite e seus defensores intelectuais baseavam-se na doutrina do darwinismo social, segundo a qual o grande poder político e econômico refletia o sucesso natural dos mais aptos da sociedade”<sup>88</sup>. A busca por verdades e a necessidade de uma superioridade do indivíduo está presente na peça: Mabel ficaria “mais inteligente” e

---

<sup>86</sup> Steve: Look-a-here, Mabel, I feel it's my duty to put you on. Don't tell Henrietta your dreams. If you do she'll find out that you have an underground desire to kill your father and marry your mother—

(...)

Henrietta: Mabel, do you know anything about psychoanalysis?

Mabel (feebly): Oh – not much. No – I – (brightening) It's something about the war, isn't it?

Steve: Not that kind of war.

Mabel (abashed): I thought it might be the name of a new explosive.

Steve: It is.

Mabel (apologetically to Henrietta, Who is frowning): You see, Henrietta, I – we do not live in touch with intellectual things, as you do. Bob being a dentist – somehow our friends – (p. 237, 238-39).

(...)

Henrietta: Here, dear, is one of the simplest statements of psychoanalysis. You just read this and then we can talk more intelligently. (p. 251).

<sup>87</sup> Pfister, J., *op. cit.*, 1997, p. 170

<sup>88</sup> PURDY, Sean. O século Americano. In: KARNAL, Leandro [*Et al.*]. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2008, p. 175.

exerceria poder sobre os outros por conhecer a psicanálise, assim como sua irmã Henrietta, que parece ter esse poder.

### **A psicanálise como mercadoria**

O diálogo entre cunhados acima transcrito também mostra a psicanálise como mercadoria, ou seja, como um campo do saber cujos conteúdos podem ser adquiridos, reproduzidos e transmitidos por todos aqueles que dispuserem de recursos capazes de assegurar o acesso a eles. Pelo que é apresentado na peça, qualquer um que tivesse conhecimentos mínimos sobre o tema poderia, a partir deles, ser alguém com o poder de também lançar mão de suas interpretações de sonhos alheios e de ações corriqueiras. Portanto, o “mais inteligente” enunciado por Henrietta pode ser interpretado como o mais forte no “exercício de poder” proposto por Pfister.

Em certa parte do texto, Henrietta afirma não estar prestando tanta atenção em seu marido e se pergunta se está infeliz<sup>89</sup>. Nas falas em que tenta conduzir o pensamento de Mabel, Henrietta também lhe dirige o questionamento, nesse momento relacionando felicidade e casamento:

HENRIETTA – Você está completamente feliz com ele, Mabel?

(Steve vai para sua mesa de trabalho)

MABEL – Ah – Sim – eu acho que sim. Ah! – Claro que estou!

HENRIETTA – Você está feliz ou você apenas acha que está? Ou você acha que *deveria* estar?

MABEL – Ah, Henrietta, não estou entendendo aonde você quer chegar!<sup>90</sup>

A busca da felicidade, instituída como direito do cidadão norte-americano, é algo desejado por Henrietta, e é também usado como argumento de convencimento. A felicidade e a psicanálise, podemos inferir, aparecem na peça como indissociáveis, e ambas são mostradas na obra como possíveis de serem adquiridas, como mercadorias, portanto. Segundo o historiador Jim Cullen, a busca da felicidade institucionalizou-se com a Declaração de Independência dos Estados Unidos, que em 1776 colocou como direitos

<sup>89</sup> Henrietta: [...] Am I unhappy? (p. 252).

<sup>90</sup> Henrietta: Are you perfectly happy with him, Mabel?

[Steve goes to work-table.]

Mabel: Why—yes — I guess so. Why— of course I am

Henrietta: Are you happy? Or do you only think you are? Or do you only think you ought to be?

Mabel: Why, Henrietta, I don't know what you mean! (p. 240).

inalienáveis dos cidadãos americanos “a Vida, a Liberdade e a busca da Felicidade”. Cullen procura entender a formação da ideia do *American Dream*, e para ele, “a busca da felicidade” define o conceito melhor do que qualquer outra frase, pois trata “a felicidade como algo concreto e como um objetivo realizável”<sup>91</sup>.

Fica evidente pelos diálogos que a busca da felicidade envolve a não supressão de desejos de acordo com o conhecimento trazido pela grande popularização da psicologia que se encontrava em curso na época. Além disso, a peça deixa clara a construção ideológica arquitetada por Henrietta, pois Mabel é induzida não só a questionar sua própria felicidade, mas também a pensar que só poderia conversar de maneira igualmente inteligente com sua irmã se soubesse tanto quanto ela sobre psicanálise.

A necessidade de igualdade está diretamente relacionada com a questão do “exercício de poder” já mencionada. Outro trecho nos permite continuar com a reflexão: a interpretação que Henrietta faz do sonho de sua irmã Mabel difere da que é feita pelo psicanalista, Dr. Russell. Contrariada com isso, Henrietta irrita-se e pergunta: “eu gostaria de saber por que minha interpretação não é tão boa quanto esta [a do doutor]”<sup>92</sup>. Vemos então que são constantes as tentativas de Henrietta de provar seu poder e de buscar reconhecimento, tentando se sustentar em seus saberes sobre psicanálise.

### **Associações e expressões que brincam com o sentido**

Logo no início da peça, quando Mabel conta de seu sonho sobre a galinha, ela tenta explicar o que se passou devido à expressão *mad as a wet hen*<sup>93</sup> usada por Henrietta na noite anterior. Sua irmã pergunta se no sonho ela era uma *wet hen* (galinha molhada). Ao ter a negativa de Mabel, Henrietta consegue o pretexto de que precisava para começar a falar sobre psicanálise. Há ainda um jogo usando o verbo *to step* (pisar em inglês), pois esse verbo

<sup>91</sup> Cullen, J. **The American Dream**: A short history of an idea that shaped a nation. New York: Oxford University Press, 2003, p. 38.

<sup>92</sup> Henrietta: [...] Well, if it comes to that, Stephen Brewster, I'd like to know why that interpretation of mine isn't as good as this one? Step, Hen! (p. 268).

<sup>93</sup> Expressão derivada do sul dos Estados Unidos – depois de uma galinha pôr seus ovos, ela se senta sobre eles até que eles se choquem, e mesmo que você os retire, elas continuaram se sentando sobre o ninho vazio. Para fazer com que ela volte a botar, os fazendeiros costumavam tirá-la do ninho e colocá-la na água. Em seguida, normalmente a galinha voltava para seu ninho e isso era feito por duas ou três vezes, até que ela ficava muito brava e voltava a botar ovos. Desse modo, a expressão *mad as a wet hen* pode significar algo como ‘brava como uma galinha molhada’, ‘muito brava’. Cf. <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mad%20as%20a%20wet%20hen>> Acesso em: 21 de junho de 2014.

está no nome do marido de Henrietta, “**Stephen**”. A partir das falas de Henrietta, que vai buscar basear sua análise sobre o sonho de Mabel em nomes de pessoas, o cômico vai se desenrolando. A passagem toda é bastante engraçada, pois nenhuma das explicações propostas parece realmente ter algum fundamento:

HENRIETTA (chegando mais perto) – E o que você sonhou, Mabel?

MABEL (rindo) – Bem, eu sonhei que eu era uma galinha.

HENRIETTA – Uma galinha?

MABEL – Sim, e eu estava andando junto a uma multidão o mais rápido que eu podia, mas sendo uma galinha eu não conseguia andar muito rápido – era como ter uma saia justa, sabe; e havia algum tipo de criatura com um boné azul – você sabe como sonhos são misturados – e ela gritava para mim “Step hen! Step hen!” Até que eu fiquei tão excitada que eu não conseguia me mover.<sup>94</sup>

É fundamental notarmos as associações com os nomes feitas na peça. Se em sua análise o psicanalista relaciona *hen* (galinha em inglês) com o nome de Stephen – “Step hen”, Henrietta, por sua vez, já havia feito suas interpretações baseada no mesmo princípio. Para ela, sua irmã Mabel tinha um desejo suprimido por Lyman Eggleston, um editor amigo de Mabel, e a justificativa para isso é o início de seu nome, *egg* (ovo em inglês), que estaria relacionado à galinha que Mabel sonhara ser. Em sua fala, argumenta: “Freud está cheio de casos em que todo um complexo escondido é revelado por uma única sílaba significativa – como este ovo”<sup>95</sup>. É interessante notar, contudo, que a mesma Henrietta que se dizia tão especialista no assunto, deixa passar a relação mais óbvia: o nome de seu marido que aparecia no relato de Mabel, “Step, hen”. As associações distantes construídas e forçadas por Henrietta trazem um efeito cômico à peça, principalmente porque são justificadas na própria exegese psicanalítica.

### **Abordagens biográficas dadas à peça**

A discípula da psicanálise parece incansável na divulgação da doutrina em que acredita. No discurso de Henrietta para convencer Mabel da validade de seus argumentos,

---

<sup>94</sup> Mabel: [Laughing.] Well, I dreamed I was a hen.

Henrietta: A hen?

Mabel: Yes; and I was pushing along through a crowd as fast as I could, but being a hen I couldn't walk very fast — it was like having a tight skirt, you know ; and there was some sort of creature in a blue cap —you know how mixed up dreams are— and it kept shouting after me, " Step, Hen! Step, Hen!" until I got all excited and just couldn't move at all.(p. 237, 238).

<sup>95</sup> Henrietta: Freud is full of just such cases in which a whole hidden complex is revealed by a single significant syllable—like this egg. (p. 254)

os desejos suprimidos são enunciados como universais; segundo Henrietta, tais desejos suprimidos existem “quando a Libido – o centro de energia da alma – está petrificada pelos códigos morais”<sup>96</sup>. É interessante lembrar que no título da peça aparece a palavra *suppressed*, ou seja, os desejos são suprimidos e não reprimidos. Para a psicanálise há uma distinção entre os termos, já que o primeiro implica um ato consciente. Diferentemente de reprimir um desejo, suprimi-lo pode ser definido como uma “exclusão consciente de ideias e emoções indesejáveis do âmbito da atividade mental”<sup>97</sup>. Tal distinção é compatível com os acontecimentos da peça e importante para a nossa análise, pois fortalece os argumentos de Henrietta, tanto no âmbito privado quanto no público, já que ela não se restringe a mostrar a universalidade dos desejos suprimidos apenas aos personagens com quem dialoga – no início da segunda cena ela escreve um artigo para o *Liberal Club* sobre um assunto “que não tem a simpatia”<sup>98</sup> de seu marido; sobre psicanálise, portanto.

Como dito anteriormente, o *Liberal Club* foi uma entidade que realmente existiu na época da encenação da peça. Outros elementos que fazem referências à realidade também podem ser encontrados no texto: em uma de suas falas, logo após comparar Freud ao messias e Jung a São Paulo<sup>99</sup>, Stephen menciona ter sobre sua mesa, dentre outras publicações, o *Psychoanalytical Review*. É possível que tal referência seja à revista *The Psychoanalytical Review*, de responsabilidade da NPAP (National Psychological Association for Psychoanalysis), que a define como “a mais antiga revista psicanalítica publicada continuamente no mundo”<sup>100</sup>, e que apenas cinco anos após a passagem de Freud pelo país em 1909 trouxe publicações tanto do próprio autor austríaco quanto de outros que tinham a psicanálise como tema<sup>101</sup>. Trata-se, então, da fase de aporte das teorias freudianas à América, o que dá ideia da intensidade e da receptividade com que os elementos psicanalíticos e psicologizantes foram incorporados. No país da produção de massas, das linhas de montagem que tornam o ser despersonalizado, e da alienação do trabalho em todos os seus níveis, a psicologização teria um papel bastante funcional em relação à cultura dominante.

<sup>96</sup> Henrietta: (...) wherever the living Libido —the center of the soul's energy— is in conflict with petrified moral codes. (p. 245).

<sup>97</sup> Cabral, A. e Nick, E. **Dicionário Técnico de Psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 372.

<sup>98</sup> Steve: What are you doing, my dear?

Henrietta: My paper for the Liberal Club.

Steve: Your paper on —?

Henrietta: On a subject which does not have your sympathy. (p. 252, 253)

<sup>99</sup> Glaspell, S. Cook, G. C. *op. cit.*, p. 240.

<sup>100</sup> Disponível em: <<http://npap.org/psychoanalytic/>>. Acesso em 20 de junho de 2014.

<sup>101</sup> Cf. White, W.; Jelliffe, S. E. (eds). **The Psychoanalytic Review: A journal devoted to an understanding of human conduct**. New York, Vol. I. 1914.

Os elementos que aparecem na peça e que podemos relacionar com lugares, fatos ou pessoas que então existiam nos levam a outro assunto pertinente: durante a pesquisa, muitas críticas lidas sobre a peça do grupo *The Provincetown Players* procuram uma abordagem biográfica. Críticas desse tipo são bastante comuns nos Estados Unidos e, no caso dessa peça, usam como base os escritos de *The Road to the Temple*, biografia da autora Susan Glaspell, que afirma que, naqueles primeiros anos da psicanálise no Village, “você não poderia ir comprar pão sem ouvir sobre o complexo de alguém”<sup>102</sup>. Também são citadas as tardes em que o psicanalista Dr. Brill falava sobre o tema no salão de Dodge, algo que passou a ocorrer após a passagem de Freud pelo país<sup>103</sup>. A escolha dos nomes das personagens Henrietta e Mabel – que remetem respectivamente a Henrietta Rodman, uma professora liberal que vivia em Greenwich Village, defensora do feminismo e membro do *Liberal Club*, e a já citada Mabel Dodge<sup>104</sup> – são outro exemplo da tendência da crítica literária em buscar explicações apenas em fatos biográficos.

Pode-se afirmar que a peça, de certa maneira, é uma sátira “auto-referenciada”, já que o perfil de classe de Glaspell, Cook e dos demais integrantes do grupo não era realmente muito diferente do de Henrietta e Stephen; para além disso, a revista de psicanálise acima mencionada realmente existiu, contando com artigos publicados de Freud e Jung, o que dá a medida da crítica embutida em *Suppressed Desires*. O que não se pode perder de vista, contudo, é que os estudos que normalmente direcionam seu foco para uma leitura biográfica das experiências vividas pelos membros do *Provincetown Players* deixam de lado importantes aspectos políticos, sociais e econômicos do momento de produção do grupo; afirmar que *Suppressed Desires* é apenas uma peça feita para satirizar Mabel Dodge ou que busca fazer comédia com a maneira como a psicanálise era tratada na época é um tanto redutor. A questão da psicanálise, tão em voga naquele início do século XX, é sim fundamental, mas não única. Nessa peça, é por meio dela que outras questões e tensões ideológicas da época podem ser levantadas e estudadas.

---

<sup>102</sup> Glaspell, S. **The Road to the Temple**. New York: Frederick A. Stokes, 1927, p. 250.

<sup>103</sup> Cf. Noe, M.; Marlowe, R. “Suppressed Desires and Tickless Time: an intertextual critique of modernity”. In: Carpentier, M.; Ozieblo, B. **Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell**. New York: Rodopi, 2006, p. 53.

<sup>104</sup> Gainor, E. **Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture, and Politics, 1915-48**. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2003, p. 24.

## Figurações da psicologia do indivíduo e as tensões entre os ideais da época

Em suas falas, Henrietta também defende a necessidade do remodelamento de velhas instituições. Tal posição é possível de ser interpretada como uma nova maneira, para aquela época, de se pensar a sexualidade, principalmente a feminina. Na peça há informações sobre mulheres que, ao dar vazão a seus desejos, resolveram separarem-se de seus maridos:

STEVE – Os Dwights, por exemplo. Você deve tê-los encontrado, Mabel, da outra vez que estive aqui. Helen estava aparentemente vivendo em paz e feliz com seu velho e bom Joe. Bem – ela foi para esse psicanalista – ela foi dominada pela psicanálise, e biff! – voltou para casa com um desejo não suprimido de deixar seu marido<sup>105</sup>.

Como fica evidente na frase de Stephen, a psicanálise é culpada pelo rompimento com a instituição do casamento, algo recorrente na peça, principalmente nas falas do marido e de Mabel, em contraposição a Henrietta, especialmente na continuação do trecho iniciado acima:

MABEL – E ela o deixou?  
 HENRIETTA (friamente) – Sim.  
 MABEL – Mas ele não era bom para ela?  
 HENRIETTA – Ah, sim, bom o suficiente.  
 MABEL – Ele não era gentil?  
 HENRIETTA – Sim, era gentil.  
 MABEL – E ela deixou seu bom e gentil marido?  
 HENRIETTA – Oh Mabel! “Deixou seu bom e gentil marido!” Que ingênuas – me desculpe, querida – mas como você é burguesa! Ela passou a conhecer a si mesma e teve a coragem!  
 MABEL – Eu posso ser ingênuas – e burguesa – mas eu não consigo ver o lado bom de uma ciência que acaba com lares. (Steve aplaude)  
 STEVE – Para esclarecimento, Mabel, não podemos deixar de falar do caso da secretária particular de Art Holden, Mary Snow, que acabou de ser informada de seu desejo suprimido por seu patrão  
 MABEL – Ah, eu acho isso terrível, Henrietta! Seria melhor se não soubéssemos dessas coisas sobre nós mesmos.  
 HENRIETTA – Não, Mabel, esse é o jeito antigo<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> Steve: The Dwights, for instance. You must have met them, Mabel, when you were here before. Helen was living, apparently, in peace and happiness with good old Joe. Well— she went to this psychoanalyzer— she was "psyched," and biff ! —bang ! —home she comes with an unsuppressed desire to leave her husband. (242).

<sup>106</sup> Mabel: And she left him ?  
 Henrietta[Coolly.']: Yes, she did.  
 Mabel: Wasn't he kind to her?  
 Henrietta: Why yes, good enough.  
 Mabel: Wasn't he kind to her.  
 Henrietta: Oh, yes—kind to her.

Nesse momento da discussão, há também um questionamento em relação à burguesia, que aparece na fala de Henrietta mais como uma acusação: defender a instituição casamento aparece como sinônimo de pensamento burguês. Há aqui uma contradição da própria personagem, que dá indícios de uma tensão ideológica. Henrietta é tão burguesa quanto sua irmã Mabel: nascidas na mesma família, são mulheres que não trabalham fora, cujos maridos exercem profissões liberais. Até este ponto da peça o que as diferencia é a cidade em que residem, o círculo intelectual em que Henrietta está imersa e sua crença na psicanálise. A mesma Henrietta que acusa a irmã de ser burguesa, contudo, representa as contradições da época em que vive, pois, conforme mostrado anteriormente, concordou com seu marido sobre manter as aparências de um casal harmonioso no momento em que Mabel entrou em cena pela primeira vez. Dessa maneira, a matéria dramática também traz a existência de um novo padrão comportamental que entra em choque com aquele de moral vitoriana.

Pensar nesse rompimento com os padrões tradicionais da época também nos leva a uma reflexão relacionada à expansão da vontade do indivíduo. Pfister ressalta que essa “desrepressão” de desejos, o dar vazão aos instintos primitivos, só foi possível a partir da virada do século XIX para o XX, pois a cultura de consumo tomou força e, dessa forma, alterou-se o conceito de “desejo”, pois não fazia mais sentido, nessa ideologia de expansão capitalista, conter os impulsos, as pulsões. Como matéria dramática, passa-se a ter sujeitos que não mais exercem atos volitivos plenamente conscientes, mas que vivenciam desejos cujas razões e consequências não são claras para eles próprios. Esse novo contexto trazido à cena demandou alterações formais e, de certa maneira, contribuiu para interpretações que se fundamentam apenas no realismo psicológico; já que o foco se centra no indivíduo, deixando de lado os fatores sociais.

Foi dentro dessa cultura de massas, nesse período histórico de existência dos *Provincetown Players*, que começaram a ser forjados padrões de masculinidade e feminilidade, sempre relacionados ao indivíduo. Os textos de Pfister apresentam e discutem

---

Mabel: And she left her good kind husband.

Henrietta: Oh, Mabel! "Left her good, kind husband!" How naive — forgive me, dear, but how bourgeoisie you are! She came to know herself. And she had the courage!

Mabel: I may be very naive and — bourgeoisie—but I don't see the good of a new science that breaks up homes. [Steve applauds].

Steve: In enlightening Mabel, we mustn't neglect to mention the case of Art Holden's private secretary, Mary Snow, who has just been informed of her suppressed desire for her employer.

Mabel: Why, I think it is terrible, Henrietta! It would be better if we didn't know such things about ourselves.  
Henrietta: No, Mabel, that is the old way. (p. 243, 244).

hipóteses de que, nessa época, os escritos de Glaspell e de Eugene O'Neill colocaram em matéria dramatúrgica a construção dessa “profundidade psicológica”, e contribuíram para a constituição de “identidades psicológicas”<sup>107</sup>; um conceito que passou a ser tido como verdadeiro, com significados e valores.

A defesa de Henrietta da supremacia da Libido, contudo, não se mantém quando ela para de ditar as regras e é o seu próprio casamento que passa por uma ameaça de rompimento. O fim da primeira cena e o início da segunda trazem algo diferente do início do texto, pois o marido Stephen procura uma maneira de quebrar com a hegemonia ideológica da esposa. Nessa parte há, inclusive, um recurso formal interessante, e que só acontece uma vez durante a peça. Stephen dirige-se ao público, de maneira a tentar criar cumplicidade:

STEVE (Pegando chapéu e casaco de um lugar perto da porta da rua) – Serei psicoanalizado. Vou agora! Vou direto para aquele doutor dela, o sacerdote dessa nova religião. Se ele tiver honestidade o suficiente para dizer a Henrietta que não tem nada de errado com meu inconsciente talvez eu possa deixar isso de lado e então eu *ficarei* bem. (Da porta, em voz baixa) Não digam a Henrietta que estou indo. Isso pode levar semanas, e eu não suportaria a falação (Ele sai apressado).<sup>108</sup>

Mabel, por querer se tornar um indivíduo “mais inteligente” (conforme sugerido pela irmã) e Stephen, por querer provar que a devoção era absurda, rendem-se à ideia defendida por Henrietta e também vão ao psicanalista. É com essa decisão de Stephen que a peça toma um rumo diferente. Neste momento, há o recorte temporal anunciado na apresentação da peça e, após duas semanas de intervalo entre uma cena e outra, a situação começa a se alterar. Henrietta deixa de ser absoluta: ela tinha interpretações para os sonhos da irmã (que era uma galinha em seu próprio sonho) e também para o comportamento e sonhos do marido, mas a análise feita por Dr. Russel (o psicanalista de Henrietta) difere das interpretações da discípula. Para o psicanalista, o marido queria livrar-se de sua esposa, e o sonho de Mabel é interpretado como um desejo de se casar ou de se relacionar sexualmente com o cunhado, marido de Henrietta. Vale notar, aqui, que o psicanalista recorre ao mais óbvio do relato de Mabel, trazendo o cunhado como objeto de desejo a partir da fala da criatura de boné que aparecia no sonho e gritava “Step, hen”, algo que Henrietta foi incapaz de fazer.

<sup>107</sup> Pfister, J., *op. cit.* 1997 p. 167, e Pfister, J., *op. cit.* 1995 p. 195.

<sup>108</sup> Steve:[Seizing hat and coat from an alcove near the outside door.] I'm going to be psychoanalyzed. I'm going now! I'm going straight to that infallible doctor of hers— that priest of this new religion. If he's got honesty enough to tell Henrietta there's nothing the matter with my unconscious mind, perhaps I can be let alone about it, and then I will be all right.[From the door in a low voice.] Don't tell Henrietta I'm going. It might take weeks, and I couldn't stand all the talk. (p. 252)

É nesse momento que as tensões relativas à instituição casamento voltam à tona e que Henrietta muda de posição no que se refere à psicanálise. O indivíduo e seu desejo acabam se sobressaindo, e a defesa da teoria, tão dogmática até então, é deixada de lado. O tom da peça se altera e o final da peça não deixa de ter certa comicidade.

Stephen passa a ser o condutor do desfecho. Inicia a virada do comando dizendo que Henrietta não estava falando muito sobre psicanálise nas duas últimas semanas – intervalo de tempo marcado pelos autores entre uma cena e outra – pergunta-lhe se sua fé havia, de alguma maneira, enfraquecido, e obtém como resposta:

HENRIETTA – Enfraquecido? Fica mais forte a cada coisa que eu passo a saber. E Mabel. Ela está com o Dr. Russel agora. Ele é maravilhoso! Pelo que Mabel me conta, acredito que a análise dele irá provar que eu estava certa. Hoje eu tive uma grande confirmação da minha teoria sobre o sonho da galinha.<sup>109</sup>

Stephen agora conduz, deixa Henrietta contar sobre sua interpretação para o sonho de Mabel, ouve-a, questiona, como se tentando entender mais sobre o que ela fala e começa a se referir ao relacionamento deles, e é nesse momento em que ele faz a revelação de que havia ido ao psicanalista:

STEVE [...] (as luzes se acendem na 5ª Avenida. Steve vai até a janela e olha para fora) – Há quanto tempo vivemos aqui, Henrietta?  
 HENRIETTA – Esse é o terceiro ano, Steve.  
 STEVE – Eu – nós – alguém sentiria falta dessa vista se fosse embora, não?  
 HENRIETTA – Você está falando de maneira estranha! Oh, Stephen, eu desejo tanto que você fosse ao Dr. Russel. Não pense que meus temores diminuíram só porque eu tenho sido capaz de me conter. Eu tive que me ocupar da Mabel. Mas agora, querido, você não irá?  
 STEVE (ele para, acende as luzes e vem sentar-se ao lado de Henrietta) – Há quanto tempo estamos casados, Henrietta?  
 HENRIETTA – Stephen, Eu não te entendo! Você tem que ir ao Dr. Russel.  
 STEVE – Eu fui.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Henrietta: Weakened? It's grown stronger with each new thing I've come to know. And Mabel. She is with Dr. Russell now. Dr. Russell is wonderful! From what Mabel tells me I believe his analysis is going to prove that I was right. Today I discovered a remarkable confirmation of my theory in the hen-dream. (p. 253).

<sup>110</sup> Steve: Um—hum! [The lights go up on Fifth Avenue. Steve goes to the window and looks out.] How long is it we've lived here, Henrietta?

Henrietta: Why, this is the third year, Steve.

Steve: I — we—one would miss this view if one went away, wouldn't one?

Henrietta: How strangely you speak! Oh, Stephen, I wish you'd go to Dr. Russell. Don't think my fears have abated because I've been able to restrain myself. I had to on account of Mabel. But now, dear — won't you go?

Steve: I [He breaks off, turns on the light, then comes and sits beside Henrietta.] How long have we been married, Henrietta?

Henrietta: Stephen, I don't understand you! You must go to Dr. Russell.

Steve: I have gone. (p. 255, 256)

Em uma espécie de indicativo de que mudanças acontecem, há nas rubricas uma sinalização de um jogo de luzes. Ao mesmo tempo em que a iluminação que representa a 5ª Avenida é acendida, no apartamento dos Brewster se passa uma cena em que algo inesperado será revelado a Henrietta: a ida do marido ao psicanalista e as consequências que decorrem dessa ação. A cena parece brincar com o acender de luzes e o fato de algo ser revelado e, a partir desse momento, a mesma Henrietta que anteriormente havia afirmado a Mabel que não havia “nada que pudesse chocá-la” ou afastá-la da irmã, tem uma mudança em seu comportamento. O psicanalista Dr. Russel, que até agora era o messias de Henrietta, passa a ser rotulado por ela como incompetente, pois a interpretação do Dr. Russel, tanto para o sonho do marido, quanto para o sonho de Mabel, afeta-a diretamente e interfere em seus interesses pessoais. O psicanalista havia concluído que Stephen tinha um desejo suprimido de se ver livre do casamento, e é neste momento também que a própria Henrietta, tão radical até então, entra em conflito com sua prévia defesa do remodelamento de velhas instituições como o casamento:

HENRIETTA (levantando-se) – Stephen Brewster, você não tem ideia da gravidade disso? Dr. Russel não sabe o que é o nosso casamento. Você sabe. Você deveria ter rido. Preso – por toda a vida comigo. Você contou a ele que eu acredito em liberdade?<sup>111</sup>

Nessa passagem há uma indecisão sobre a saída do marido do apartamento do casal. Henrietta afirma que deixa Stephen livre para sua decisão, e que não repudia psicanálise, mas pela primeira vez admite que não é algo infalível:

HENRIETTA – Eu peço que vá esta noite. Algumas mulheres vacilariam, Steve, mas eu não sou essa mulher. Eu te deixo livre. Eu não repudio a psicanálise; eu digo novamente que ela fez coisas boas. Também cometeu erros, claro. Mas desde que você aceite a análise – (Senta-se e finge trabalhar) Eu tenho que finalizar este artigo. Eu desejo que você me deixe<sup>112</sup>.

É interessante notar que, mesmo contrariada, Henrietta tenta colocar-se como superior. Ordena que ele vá naquele momento e deixa claro seu desejo (que percebemos não ser real) de que o marido vá embora. Apesar de admitir falhas em sua teoria favorita, deixar

---

<sup>111</sup> Henrietta: [Rising.] Stephen Brewster, have you no sense of the seriousness of this? Dr. Russell doesn't know what our marriage has been. You do. You should have laughed him down! Confined—in life with me? Did you tell him that I believe in freedom? (p. 260)

<sup>112</sup> Henrietta: I ask you to go tonight. Some women would falter at this, Steve, but I am not such a woman. I leave you free. I do not repudiate psychoanalysis; I say again that it has done great things. It has also made mistakes, of course. But since you accept this analysis — [She sits down and pretends to begin work.] I have to finish this paper. I wish you would leave me. (p. 261)

que o marido tome as decisões ainda não é algo que acontece. Há, também, a necessidade de se afirmar como uma mulher e como uma classe que tem valores modernos, segundo os quais a família não é mais baseada no modelo vitoriano.

Nesse trecho da peça, Mabel chega de sua sessão com Dr. Russel e conta que descobriu ter um desejo suprimido por seu cunhado Stephen. Em momento anterior, Mabel havia tentado minimizar a importância que sua irmã havia dado a seu sonho e recebeu como resposta que sua visão era infantil.<sup>113</sup> No final da peça, contudo, há uma inversão. Para Henrietta, a interpretação dada por Dr. Russel não passava de uma coincidência. Mabel ter sonhado ser uma galinha (*hen*, em inglês) era apenas uma coincidência com o nome de seu cunhado “Step, hen”; nesse caso os nomes não seriam tão importantes para a interpretação dos sonhos. Agora é a vez de Mabel falar sobre infantilidade. A irmã assume de vez o discurso inicialmente pregado por Henrietta e se torna a mais nova discípula, inclusive repetindo frases e contextos anteriormente ditos por Henrietta:

MABEL – Coincidência! Mas é infantil olhar para elementos superficiais de um sonho. Você tem que olhar para dentro dele – você tem que ver o que ele *significa*.<sup>114</sup>

Podemos perceber nesse momento Henrietta tornando-se refém do que tanto defendeu. No final da peça há praticamente uma inversão de papéis. Quando Henrietta tem seus próprios desejos sepultados, é hora de apelar para os valores tradicionais de sua irmã. Tais passagens trazem à tona as tensões ideológicas da época expressas por Henrietta, que, desse ponto em diante, assumirá como seus os valores que até agora criticou, invertendo papéis com sua irmã:

HENRIETTA – Mabel, você pensou no Bob – velho e querido Bob – seu bom e gentil marido?  
 MABEL – Oh, Henrietta, “meu bom e gentil marido”?<sup>115</sup>  
 HENRIETTA – Pense nele, Mabel, sozinho lá em Chicago, trabalhando duro, arrumando o dente das pessoas – por *você*!  
 MABEL – Sim, mas pense na Libido – em conflito com códigos morais petrificados! E pense na perfeita e maravilhosa maneira dos nomes provarem isso. Dr. Russel disse que ele nunca tinha visto nada mais convincente.  
 [...]  
 MABEL – Eu acho que é perfeitamente maravilhoso! Se não fosse pela psicanálise

<sup>113</sup> Henrietta: No, Mabel, that is only a child’s view of it. (p. 250)

<sup>114</sup> Mabel: Coincidence! But it’s childish to look at the mere elements of a dream. You have to look into it—you have to see what it means! (p. 265).

<sup>115</sup> A mesma frase já havia sido utilizada antes (trecho transcrito na página 23 deste trabalho), mas agora aparece em papéis invertidos.

você nunca se descobriria como sua própria mente é maravilhosa.<sup>116</sup>

A tensão causada pelos conflitos de ideias tanto em relação à psicanálise quanto em relação à postura adotada perante a instituição casamento é finalizada pela peça de maneira tradicional, no sentido de que o modelo do casamento não é quebrado. A Mabel resta continuar suprimindo seus desejos e Henrietta diz não aguentar mais psicanálise e se reconcilia com o marido:

STEVE (solicitamente) – Cuidado, querida. Seu artigo sobre psicanálise! (Reúne os papéis e os entrega a ela).

HENRIETTA – Eu não quero meu artigo sobre psicanálise! Estou cansada de psicanálise!

STEVE (ansiosamente) – Você realmente sente isso, Henrietta?

HENRIETTA – Por que eu não deveria sentir isso? Olhe para tudo o que fiz pela psicanálise – e – (levantando o rosto manchado de lágrimas) o que a psicanálise fez por mim?

STEVE – Você está dizendo, Henrietta, que você vai parar de falar em psicanálise?

HENRIETTA – Por que eu não deveria parar? Eu não vi o que isso faz às pessoas? Mabel ficou louca pela psicanálise! (na palavra “louca”, com um gemido, Mabel se afunda na cadeira e enterra o rosto em suas mãos)

[...]

STEVE – Minha querida Henrietta, se você vai se separar da psicanálise, não há razão para eu me separar de você. (Eles se abraçam ardentemente. Mabel levanta sua cabeça e olha-os se lamentando)

MABEL (levantando-se e indo em direção a eles) – Mas e quanto a mim? O que farei com meu desejo suprimido?<sup>117</sup>

Desse modo, a tensão ideológica que fora iniciada na peça conclui-se com a

<sup>116</sup> Henrietta: Mabel, have you thought of Bob—dear old Bob —your good, kind husband ?

Mabel: Oh, Henrietta, " my good, kind husband !"

Henrietta: Think of him, Mabel, out there alone in Chicago, working his head off, fixing people's teeth— for you!

Mabel: Yes, but think of the living Libido — in conflict with petrified moral codes ! And think of the perfectly wonderful way the names all prove it. Dr. Russell said he's never seen anything more convincing.

[...]

Mabel: I think it's perfectly wonderful ! Why, if it wasn't for psychoanalysis you'd never find out how wonderful your own mind is! (p. 266, 267).

<sup>117</sup> Steve: [With solicitude] Careful, dear. Your paper on psychoanalysis! [Gathers up sheets and offers the m to her].

Henrietta: I don't want my paper on psychoanalysis ! I'm sick of psychoanalysis!

Steve: [Eagerly.] Do you mean that, Henrietta?

Henrietta: Why shouldn't I mean it? Look at all I've done for psychoanalysis — and [Raising a tear-stained face] what has psychoanalysis done for me?

Steve: Do you mean, Henrietta, that you're going to stop talking psychoanalysis ?

Henrietta: Why shouldn't I stop talking it? Haven't I seen what it does to people ? Mabel has gone crazy about psychoanalysis [At the word "crazy" with a moan Mabel sinks to chair and buries her face in her hands.

[...]

Steve: My dear Henrietta, if you're going to separate from psychoanalysis, there's no reason why I should separate from you. [They embrace ardently. Mabel lifts her head and looks at them woefully].

Mabel: [Jumping up and going toward them.] But what about me? What am I to do with my suppressed desire ? (p. 270, 271).

reafirmação de velhas instituições. Para Henrietta, que traz em sua caracterização a representação implícita de uma classe, a psicanálise teve importância enquanto servia a seu benefício próprio – como busca pela felicidade e pelo poder. Romper com as velhas instituições na época, contudo, implica em enfrentamentos de uma sociedade que, majoritariamente, questiona as posições divergentes da moral tradicional. As armas antes postas à mesa são deixadas de lado, e o conflito se desfaz, deixando as marcas das individualidades e identidades de uma sociedade que estava, na época, absorvendo e repelindo novos padrões de comportamento que surgiam.

## Considerações analíticas sobre *Before Breakfast*

### Uma retomada das críticas

*Before Breakfast*<sup>118</sup> foi escrita por Eugene O’Neill em 1916 e encenada no final do mesmo ano, quando o grupo *The Provincetown Players* já havia definitivamente se transferido para Nova Iorque. É um monólogo escrito em um ato, e toda a sua ação se passa em uma manhã, no início do outono.

Dentro da pesquisa bibliográfica a respeito da peça de O’Neill, foram profícuas as buscas que nos trouxeram a relação formal O’Neill/Strindberg, ou que faziam relação da peça com a biografia do autor; as afirmações de que a motivação de O’Neill para escrever *Before Breakfast* seria seu breve casamento com Kathleen Jenkins<sup>119</sup> são um exemplo dos argumentos usados pela fortuna crítica.

Recentemente, foi publicado nos Estados Unidos um artigo da professora Vivian Casper<sup>120</sup>, que busca estabelecer a influência de uma peça de 1912, também intitulada *Before Breakfast*, da autora inglesa Githa Sowerby<sup>121</sup>, na produção teatral de O’Neill. Em seu artigo, Casper procura justificar que essas conexões vão além do título. Um de seus argumentos é o fato da peça de Sowerby trazer um longo monólogo em uma das cenas. Ademais, para a autora, O’Neill dá uma resposta a Sowerby, já que na peça da dramaturga inglesa, George, um jovem de classe mais abastada, pretende casar-se com alguém de uma classe social inferior. Na peça de O’Neill, Alfred realmente se casou com uma mulher pertencente a uma família de menor poder aquisitivo, e Casper afirma que agora o marido “está absorvendo sua lição”<sup>122</sup>. Durante a pesquisa de mestrado não foi possível obtermos o texto de Sowerby para

<sup>118</sup> O’Neill, E. *Before Breakfast*. In: Boyce, N., Kreymborg, A., O’Neill, E. **The Provincetown plays: third series**. New York: Frank Shay, 1916, p. 193-207.

<sup>119</sup> Loynd, R. Stage Review : ‘Breakfast,’ ‘hughie’ in O’Neill Fest At Melrose. In: **Los Angeles Times**. 5 de novembro, 1986. Disponível em: < [http://articles.latimes.com/1986-11-05/entertainment/ca-15167\\_1\\_melrose-theater](http://articles.latimes.com/1986-11-05/entertainment/ca-15167_1_melrose-theater)>. Acesso em 07 set. 2015. Consultar também Dowling R. M. **Critical companion to Eugene O’Neill**: a literary reference to his life and work. New York: Facts on File, Inc., 2009, p. 63-66.

<sup>120</sup> Casper, V. Githa Sowerby’s *Before Breakfast*: A New Source for O’Neill’s Play. In: **Eugene O’Neill Review**. University Park, PA: The Pennsylvania State University. vol. 36, n. 1, 2015, p. 48-60.

<sup>121</sup> Githa Sowerby (1876-1970) foi uma escritora inglesa, e sua obra de maior sucesso foi *Rutherford and Son* (1912), peça em três atos que também foi publicada nos EUA, e que traz à cena uma crítica ao capital e às relações paternalistas, sem deixar de lado a representação da mulher em um momento em que o feminismo começava a ganhar forças. Casper afirma que O’Neill provavelmente teve acesso à primeira peça, assim como à *Before Breakfast*, pois elas circulavam no meio artístico da época. Githa escreveu sua última peça ainda no final da década de 30, e seu trabalho ficou “esquecido” por muitos anos – apenas nas últimas décadas suas peças voltaram a ser encenadas. A única biografia escrita sobre a autora foi feita por Patricia Riley: **Looking for Githa**. Newcastle upon Tyne: New Writing North, 2009.

<sup>122</sup> Casper. *op. cit.*, p. 56.

uma leitura mais aprofundada, mas essa comparação feita por Casper nos parece simplificadora da peça de O'Neill, pois aponta para uma leitura que acredita que Alfred está sendo punido por suas decisões. Para ela, enquanto George, personagem de *Sowerby*, não se casa com alguém de classe inferior, a peça de O'Neill traz a efetivação do casamento e “representa o que poderia acontecer quando um personagem americano do tipo de George [nesse caso Alfred] faz um casamento ruim com uma mulher que está abaixo dele social e culturalmente”<sup>123</sup>.

Há na peça de O'Neill outras questões que podem ser levantadas, e colocar a crítica nesses termos parece ser uma visão bastante maniqueísta e problemática, pois a culpa pelo fim trágico de Alfred acaba recaindo apenas sobre a esposa. A crítica de Casper pode corroborar um tipo de leitura que desconsidera aspectos sociais envolvidos e coloca o foco apenas nos indivíduos e nas questões psíquicas.

Durante a pesquisa, foram encontrados também alguns artigos que falam da afinidade formal de Eugene O'Neill com o dramaturgo sueco August Strindberg<sup>124</sup>. As análises que buscam essa aproximação normalmente procuram relacionar os tipos de desfechos utilizados pelos autores, e algumas vezes até semelhanças vocabulares. *Before Breakfast* é frequentemente utilizada para evidenciar essa afinidade formal. De acordo com alguns autores, a peça seria um experimento do dramaturgo norte-americano a partir de sua leitura de *The Stronger*<sup>125</sup>, peça de Strindberg escrita em 1889. O principal argumento usado é a utilização do monólogo. Em *The Stronger*, há duas personagens principais em cena, MME. X., atriz casada e que faz as compras dos presentes de natal para sua família; e MLLE. Y., uma atriz solteira. Ambas se encontram em um restaurante na véspera do natal e, pelas falas de X., percebemos que há conflitos que vão além do nível profissional. No decorrer da peça, o monólogo realizado por X nos revela a possível existência de um triângulo amoroso que envolve as duas mulheres e o marido de X. Diferentemente de *Before Breakfast*, as duas personagens estão em cena, mas, assim como na peça de O'Neill, a personagem que se cala contribui para o desencadear do monólogo por meio das reações que apresenta. Na peça de Strindberg, Y. gesticula e reage com olhares que incentivam a continuidade das falas de X.

---

<sup>123</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>124</sup> Cf. Hartman, M. “Strindberg and O'Neill. In: **Educational Theatre Journal**. Vol. 18, n. 3. Special American Theatre Issue. Oct.1966. pp. 216-223.; Highsmith, J. M. “O'Neill's Idea of Theater”. In: **South Atlantic Bulletin**, Vol. 33, n. 4. Nov.1968. pp. 18-21; Winthek, S. K. “Strindberg and O'Neill: a study of influence”. In: **Scandinavian Studies**. Volume 31, Aug. 1959, n. 3. pp. 103-120.

<sup>125</sup> Strindberg, A. *The Stronger*. In: **The Stronger**. The Poet Lore Company, Publishers: Boston, 1903, pp. 47-50.

e, analogamente ao que acontece em *Before Breakfast*, tudo o que sabemos sobre a vida das personagens tem base apenas em um ponto de vista, o daquele de quem tem voz em cena. Em uma peça bastante curta, Strindberg consegue, ainda no século XIX, levantar uma discussão acerca do gênero, do papel da mulher na sociedade. O autor traz à cena duas personagens femininas que vivem em um mesmo período, mas têm comportamentos bastante diferentes em relação ao casamento e à família: uma parece valorizar a estabilidade proporcionada por seu casamento e suas relações familiares – de certa maneira, os presentes que compra para seus familiares podem ser vistos como uma tentativa de manter esses laços firmes; em contraponto, a outra personagem dedica-se mais ao trabalho e à sua liberdade e, na véspera de natal, momento em que geralmente as pessoas estão reunidas em família, está sozinha em um café. Obviamente, as mulheres representam estereótipos, mas a discussão não deixa de ter sua importância principalmente se considerarmos a época em que ela foi posta.

O foco deste trabalho não é o de comparar a peça de O'Neill com outras peças, mas pensar a forma da qual O'Neill fez uso para construir *Before Breakfast* será parte da análise. Dessa maneira, retomar um pouco de *The Stronger* se fez necessário. É importante notar, contudo, que O'Neill, em 1924, propôs a encenação, em período pós dissolução do *Provincetown Players*, no teatro que havia sido do grupo, da peça *The Spook Sonata*, de Strindberg. No programa da peça, um texto de O'Neill afirma que o dramaturgo sueco foi, para o teatro, “o precursor de toda a modernidade”<sup>126</sup>, permanecendo como “o mais moderno dos modernos”. De certa forma, foram também esses tipos de afirmações feitas pelo dramaturgo estadunidense que, descontextualizadas por alguns autores, acabaram por motivar análises como as citadas. Na época dessa produção, os objetivos do novo grupo que se estabelecia naquele espaço teatral que havia sido dos *Provincetown Players*, e que tinha agora O'Neill como um dos líderes, eram outros. Isso pode ser evidenciado pela mudança do nome do local, que passou a ser chamado de *The Experimental Theatre, Inc.* Muitas vezes as análises comparativas de O'Neill e Strindberg se focaram mais nos textos não-dramatúrgicos e na biografia de O'Neill, dando mais importância à admiração que o autor de *Before Breakfast* assumidamente tinha por Strindberg do que na própria comparação entre as peças.

---

<sup>126</sup> O'Neill. E. **Strindberg and Our Theatre, 1923.** Disponível em: <<http://www.imagination.com/moonstruck/clsc34w1.html>>. Acesso em 20 dez. 2014.

O que há de registro específico da época relacionado à questão formal em *Before Breakfast* é uma passagem do livro de Edna Kenton<sup>127</sup>, que foi parte ativa do grupo, e nos dá pistas de que O'Neill realmente pensou sobre a forma que trouxe à cena. Segundo ela, o dramaturgo escreveu *Before Breakfast* depois de uma reflexão: “Eu me pergunto por quanto tempo uma plateia pode suportar um monólogo”. Esta afirmação parece também indicar o quanto o panorama norte-americano, no qual O'Neill estava inserido, se diferenciava do europeu, pois lá o monólogo dramático tinha sido um subgênero de razoável destaque no teatro vitoriano, e Robert Browning, o poeta, é um exemplo de autor que se sobressaiu nessa categoria<sup>128</sup>.

Ainda de acordo com Kenton, durante os ensaios, O'Neill se questionava: “Quanto tempo eles vão aguentar antes de desistirem?”. Vale a pena observarmos ainda a descrição que Kenton faz da peça:

*Before Breakfast* é uma das peças de menor importância de Gene, com apenas dois personagens, uma esposa irritante e um marido que não é visto e ouvido, a não ser por alguns sons abafados e um gemido quando ele corta sua própria garganta. Gene interpretou o marido. Sua mão aparecia para pegar a água para se barbear. [...] Ele não se importava com o sucesso da peça. Ele queria descobrir a reação da plateia ao monólogo [...] Foi um experimento deliberado para um resultado definitivo – a resistência do público.

Pela rápida análise de Kenton, percebe-se que, mesmo para ela, parte integrante do grupo durante a produção da peça, *Before Breakfast* foi vista como uma peça de menor valor, a não ser por sua natureza estética, que faz uma experiência com o monólogo. Tal opinião é recorrente em alguns textos que brevemente citam a peça de 1916.

Durante a análise buscaremos olhar para a parte estética que realmente chama a atenção daqueles que se referem à peça; no entanto, não se pode descrever *Before Breakfast* apenas como um monólogo de Mrs. Rowland, uma mulher “irritante” que leva seu marido Alfred ao suicídio, como alguns textos fizeram. O conteúdo, a matéria representada, é praticamente deixada de lado pelo texto de Kenton e pelos outros poucos textos de análise que foram encontrados durante a pesquisa.

A leitura da peça nos suscitou também a relação com uma outra obra a qual a peça de O'Neill parece ter um diálogo implícito e que não apareceu em nenhum texto lido durante

<sup>127</sup> Kenton, E. **The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre 1915-1922**. Ed. Travis Bogard and Jackson R. Bryer. Jefferson: McFarland, 2004, p. 44.

<sup>128</sup> Cf. Howe, E. A. **The dramatic monologue**. Twayne Publishers: Woodbridge, CT, 1996.

a pesquisa. A interferência do pai para que Mrs. Rowland deixasse seu filho nos permite uma alusão à *La Traviata* (1853), ópera de Verdi, com texto de Francesco Piave,<sup>129</sup> baseada no romance *A Dama das Camélias* de Dumas Filho<sup>130</sup>. Para além da coincidência do nome do personagem de *Before Breakfast* e da ópera (Alfred/Alfredo), podemos pensar em uma possível relação dos dois enredos, como se a vida de Mrs. Rowland fosse a figuração do que teria acontecido a Violetta Valéry, de *La Traviata*, se tivesse enfrentado o pai de seu amado. Dessa maneira, ao construir uma personagem que não morre de amor – algo que literalmente acontece às personagens tanto da ópera quanto do romance – O’Neill parece voltar-se à desidealização do amor romântico celebrado nessas obras.

### **As não-falas que muito falam**

Em *Before Breakfast*, a descrição do espaço feita pelo dramaturgo no início da peça aponta para uma vida carente de organização, uma vida decadente. Mais uma vez, uma peça apresentada pelos *Provincetown Players* faz referência ao *Greenwich Village*, bairro boêmio em que vivia a maioria de seus membros, e, assim, o espaço que nos é apresentado é descrito como um “cômodo pequeno, que serve como cozinha e sala de jantar, em um flat na Christopher Street, na cidade de Nova Iorque”. A rua citada é uma das mais antigas do *West Village*, representando, portanto, o espaço urbano figurado em cena. Tal localização só aparece na rubrica e não nas falas das personagens. Nesse momento da existência dos *Provincetown Players*, as peças eram direcionadas aos membros do grupo e pessoas próximas, que em sua maioria possuía estreitas relações com o *Village*. É possível presumir que O’Neill esperava que esse dado fosse reconhecido pelos espectadores a partir dos elementos cenográficos e das alusões ao modo de vida boêmio do bairro.

A peça se inicia às oito e meia de uma manhã de início de outono. Não há relógio apresentado pela rubrica, portanto, é provável que essa referência tenha sido construída por meio da iluminação. Esse horário, é preciso notar, não é típico do acordar da classe trabalhadora, e isso ficará evidente no decorrer das cenas.

---

<sup>129</sup> Piave, F. M e Verdi, G. **La Traviata**. Veneza, 1853. Disponível em < <http://www.librettidopera.it/zpdf/traviata.pdf1853>>. Acesso em 01 de dezembro de 2015. Áudio da ópera disponível em: < [https://archive.org/details/LaTraviata\\_201309](https://archive.org/details/LaTraviata_201309)>. Acesso em 08 de dezembro de 2015.

<sup>130</sup> Dumas Filho, A. **A Dama das Camélias**. São Paulo: Ediouro, 1997.

A descrição do espaço já de início pode ser vista como um indício da condição econômica dos que o habitam. As rubricas de uma página e meia contém elementos de importância para a representação do tipo de vida das personagens da peça. Na descrição do dramaturgo, os vasos de plantas “morrem pela negligência”; cadeiras, roupas masculinas e femininas encontram-se espalhadas por diversas partes; e uma corda de varal estendida, com mais roupas penduradas, termina por atravessar o ambiente de um lado a outro. A esses indicadores de precariedade soma-se um improvisado fogareiro de duas bocas, que pode sugerir tanto uma solução barata quanto certa portabilidade, o que facilitaria uma eventual mudança para outro local. O aproveitamento do espaço reafirma a dimensão reduzida do apartamento, já explicitada no início da rubrica: para além do varal e das roupas em ganchos, o armário para louças fica na parede acima do fogão, e se estende pela parede à esquerda. A janela termina com uma saída de incêndio; não há toalha cobrindo a mesa, mas sim um oleado, mais uma solução barata encontrada. As estruturas materiais apresentadas indicam o convívio de duas personagens, e a negligência destinada às plantas que morrem aparece também representada pela escassez e pela precariedade em outras partes do espaço.

Diversos adjetivos são empregados pelo dramaturgo a fim de enfatizar a decadência, trazida à vida com a entrada em cena de Mrs. Rowland, que aparece bocejando e colocando grampos em seu cabelo desganhado de maneira desajeitada. A própria caracterização da protagonista corrobora as descrições anteriores. Trajando um vestido azul de corte indefinido, bastante gasto e usado, a personagem não apresenta características físicas que a marquem demais. É caracterizada pela ausência de quaisquer traços digno de nota.

Não há nada nela que acrescente algum traço distintivo, mas ela deixa transparecer que algo não vai bem, e a mulher de seus vinte e poucos anos, aparentando muito mais idade, apresenta uma irritação que cria os parâmetros que configuram a atmosfera da peça. Seu mover-se arrastadamente em cena e o deixar-se cair sobre a cadeira também podem ser indícios da caracterização psicológica da personagem, aqui construídos por meio da gestualidade e movimentação cênica, que figuram o desânimo e o tédio de Mrs. Rowland.

Ater-se ao que é descrito pelo dramaturgo logo no início, antes que qualquer fala seja pronunciada, tem bastante importância para a compreensão do que acontece em *Before Breakfast*.

## Presença na ausência

A peça se inicia com o que parece ser uma manhã cotidiana na casa dos Rowlands. A esposa, Mrs. Rowland, acorda, certifica-se de que seu marido ainda está dormindo e, sorratamente, antes do café da manhã, enche um copo com o gim de uma garrafa que estava escondida no armário de louças. A especificação do tipo de bebida ingerido faz também parte da caracterização em curso da personagem. A bebida escolhida tem alto teor alcoólico e, instantaneamente, altera seu estado. A maneira como a ingere, às escondidas e em um só gole, possivelmente nos indica que a mulher bebe muito e de maneira frequente<sup>131</sup>. O álcool potencializa o comportamento da esposa, que no início era descrita como alguém que agia com culpa, ressentimento e desafiadoramente. Os adjetivos postos, além de indicarem uma caracterização psicológica da personagem, desenham gestos de grande expressividade. Na maneira de agir está a sugestão de confronto e enfrentamento que irá se iniciar.

A grande dose de álcool ingerida tem um efeito quase imediato. Seus traços ficam mais animados. Ela parece ter criado energia, a olha para a porta do quarto com um sorriso duro e vingativo nos lábios. Seus olhos passam rapidamente pelo quarto e se fixam no casaco e no colete que estão pendurados no gancho à direita.<sup>132</sup>

Pela primeira frase dita na peça por Mrs. Rowland, sabemos que ela não está sozinha em casa: “Alfred! Alfred! [...] Você não precisa fingir que está dormindo”<sup>133</sup>; suas roupas, típicas da classe média e alta, para além de confirmarem a presença de um outro personagem, nos dão indicativos de sua classe de ascendência. O “fingir dormir” também nos dá as pistas de que esse marido, passado das oito e meia da manhã ainda não se levantou e nem faz questão de fazê-lo, como seria típico de um trabalhador. O não querer pôr-se em pé para o

---

<sup>131</sup> *(After a pause, during which she listens for any sound, she takes the glass and pours out a large drink and gulps it down; then hastily returns the bottle and glass to their hiding place. She closes the closet door with the same care as she had opened it, and, heaving a great sigh of relief, sinks down into her chair again. The large dose of alcohol she has taken has an almost immediate effect. Her features become more animated, she seems to gather energy, and she looks at the bedroom door with a hard, vindictive smile on her lips. Her eyes glance quickly about the room and are fixed on a man's coat and vest which hang from a hook at right. She moves stealthily over to the open doorway and stands there, out of sight of anyone inside, listening for any movement.)*

(p. 197).

<sup>132</sup> The large dose of alcohol she has taken has an almost immediate effect. Her features become more animated, she seems to gather energy, and she looks at the bedroom door with a hard, vindictive smile on her lips. (p. 197).

<sup>133</sup> Alfred! Alfred! [...] You needn't pretend you're asleep. (p. 196).

trabalho já pode ser um indício de que Alfred é um boêmio, como será possível confirmarmos no andamento da peça.

Além das roupas, o marido se faz presente por alguns barulhos e também a aparição da sua mão, no momento em que ele a estende para pegar a água quente, levada pela esposa, para que ele se barbeasse. A maneira como O'Neill constrói essa personagem, presente, mas ausente, e como ainda assim ela contribui para o desenvolvimento da peça, para o monólogo da esposa, é algo que chama a atenção.

Em diversos momentos Mrs. Rowland se dirige ao marido e, com isso, o espectador percebe a presença de Alfred dentro do apartamento. A materialidade da presença dele caracteriza-se por esses elementos; entretanto, trata-se de uma materialidade esvaziada, na qual não há réplicas. O marido não é visto e, embora ele não responda diretamente, é a ele que Mrs. Rowland se dirige. O dialogismo dramático existe em potencial, contudo, sem que haja réplica, a peça acaba por magnificar o conteúdo das falas da esposa.

O confronto direto entre marido e mulher é personificado no momento em que a esposa, já de ânimo alterado pelo álcool, vasculha suas roupas:

MRS. ROWLAND – (chamando em um meio sussurro) “Alfred!” (Novamente não há nenhuma resposta. Com um movimento rápido ela pega o casaco e o colete do cabide e retorna com eles para sua cadeira. Ela se senta e tira várias coisas dos bolsos, mas rapidamente as coloca de volta. Por fim, no bolso interno do colete ela encontra uma carta).<sup>134</sup>

Mrs. Rowland o chama de forma pouco audível, parecendo não querer, de fato, acordá-lo, mas, sim, certificar-se de que não esteja acordado e à espreita. A partir do que encontra no bolso, Mrs. Rowland começa efetivamente a falar na peça. Achar a carta de uma amante de seu marido, filho único de uma decadente família rica, que não trabalha e tem pretensões de ser escritor, foi a motivação para que as cenas tivessem andamento. Descobrir que a amante está grávida, por meio de uma carta não endereçada a ela faz a esposa ir em direção pela primeira vez ao quarto e realmente olhar para dentro dele.

---

<sup>134</sup> [...]Her eyes glance quickly about the room and are fixed on a man's coat and vest which hang from a hook at right. She moves stealthily over to the open doorway and stands there, out of sight of anyone inside, listening for any movement from within.

Mrs. Rowland: (Calling in a half-whisper.) “Alfred!” (Again there if no reply. With a swift movement she takes the coat and vest from the hook and returns with them to her chair. She sits down and takes the various articles out of each pocket but quickly puts them back again. At last, in the inside pocket of the vest, she finds a letter.) (p. 197).

Ela abre e lê a carta. Em princípio sua expressão é de ódio e raiva, mas à medida em que ela lê, muda para uma expressão de malignidade triunfante. Ela pensa profundamente por um momento, olhando a carta em suas mãos, um sorriso cruel nos lábios. E então ela coloca a carta de volta no bolso do colete, e cuidadosa para ainda não acordar o marido que dorme, coloca as roupas novamente no mesmo gancho, vai até à porta do quarto e olha para dentro dele.<sup>135</sup>

A descoberta faz a voz de Mrs. Rowland tornar-se estridente, um indicador do estado psicológico e emocional da mulher, e do marido só ouvimos bocejos. A complexidade de sentimentos de Mrs. Rowland fica caracterizada aqui: as apreensões e suspeitas dela estão confirmadas, o que lhe dá, ironicamente, um grau de certeza para se dirigir ao marido.

### **A forma como uma necessidade histórica**

Os barulhos do marido que acorda fazem Mrs. Rowland continuar a falar. Passamos, então, a entender a situação familiar já expressa por meio do cenário:

MRS. ROWLAND – (Em voz alta e estridente.) “Alfred!” (Ainda mais alto.) “Alfred” (Há um som abafado de bocejo e gemido vindo do quarto ao lado.) “Você já não acha que é hora de acordar? Você quer ficar na cama o dia todo? (Virando-se e voltando para sua cadeira.) “Não que eu tenha dúvidas sobre você ser tão preguiçoso a ponto de ficar na cama para sempre” (Ela se senta e olha para fora da janela – irritada.) “Sabe-se lá Deus que horas são. Não temos nem como ver que horas são desde que você penhorou o seu relógio como um tolo. A última coisa de valor que tínhamos, e você sabia disso. Com você tem sido tudo penhora, penhora, penhora – qualquer coisa para evitar arranjar um trabalho, qualquer coisa para não sair trabalhar como um homem.” (Ela bate o pé no chão, de nervoso, e morde os lábios.)<sup>136</sup>

Em diversas falas, Mrs. Rowland reitera as dificuldades econômicas em que vivem, e expõe como ela tem sido a responsável, com seu trabalho como costureira, por sustentar minimamente o casal. Quando o marido não se faz notar, nem por um gemido ou barulho de

<sup>135</sup> She opens the letter and reads it. At first her expression is one of hatred and rage, but as she goes on to the end it changes to one of triumphant malignity. She remains in deep thought for a moment, staring before her, the letter in her hands, a cruel smile on her lips. Then she puts the letter back in the pocket of the vest, and still careful not to awaken the sleeper, hangs the clothes up again on the same hook, and goes to the bedroom door and looks in. (197-198).

<sup>136</sup>Mrs: Rowland: (*In a loud, shrill voice*) “Alfred!” (*Still louder*) “Alfred!” (*There is a muffled, yawning groan from the next room*) “Don't you think it's about time you got up? Do you want to stay in bed all day?” (*Turning around and coming back to her chair.*) “Not that I've got any doubts about your being lazy enough to stay in bed forever.” (*She sits down and looks out of the window, irritably*). “Goodness knows what time it is. We haven't even got any way of telling the time since you pawned your watch like a fool. The last valuable thing we had, and you knew it. It's been nothing but pawn, pawn, pawn, with you—anything to put off getting a job, anything to get out of going to work like a man.” (*She taps the floor with her foot nervously, biting her lips.*) (p. 198).

quem se arruma dentro do quarto, outra estratégia impulsiona o monólogo: as provocações, recheadas de ironia, que acontecem em diversos momentos. As observações irônicas e ressentidas, como a de que ela não teria nenhuma dúvida de que o marido é preguiçoso, funcionam como caracterização indireta da personagem do marido. Contudo, ele não tem voz para confirmar ou desmenti-la. O foco da matéria dramática é outro: a penhora do último bem valioso indica que a situação econômica vivida era outra em um passado recente.

MRS. ROWLAND – (Irritada.) “Hmm! Eu suponho que eu também deva deixar o café preparado – não que tenhamos lá muita coisa” (Em tom questionador.) “A não ser que você tenha algum dinheiro?” (Ela espera por uma resposta do quarto ao lado, que não vem.) “Pergunta idiota!” (Ela dá uma risada curta e alta.) “Eu deveria te conhecer melhor a esta altura. Quando você saiu daqui daquele jeito ontem à noite, eu sabia que isso iria acontecer. Não se pode confiar em você por um segundo. E em que condições você voltou para casa! A briga que tivemos foi apenas uma desculpa para você se fazer de besta. De que serviu penhorar seu relógio se tudo o que você queria era o dinheiro para comprar bebida?”<sup>137</sup>

Antes havia ainda o que levar à loja de penhores. A situação presente, portanto, é extrema. Podemos perceber o esfacelamento da intersubjetividade, e não mais nessa relação se constrói o momento de tensão. Em princípio as falas de Mrs. Rowland podem parecer estar ancoradas nessa relação, o que, segundo Szondi, seria uma característica do drama <sup>138</sup>, mas a matéria dramática se constitui nas diferenças que o casal tem ao encarar a situação econômica e familiar em que se encontram: enquanto a mulher costura, tentando manter a casa, Alfred vai de bar em bar com artistas e boêmios. Uma das definições de Szondi para a peça de um ato é de que ela

não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em sua totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões da *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace<sup>139</sup>.

<sup>137</sup>Mrs: Rowland: (*Irritably*) “Hmm! I suppose I might as well get breakfast ready—not that there's anything much to get.” (*Questioningly*) “Unless you have some money?” (*She pauses for an answer from the next room which does not come*) “Foolish question!” (*She gives a short, hard laugh*) “I ought to know you better than that by this time. When you left here in such a huff last night I knew what would happen. You can't be trusted for a second. A nice condition you came home in! The fight we had was only an excuse for you to make a beast of yourself. What was the use pawning your watch if all you wanted with the money was to waste it in buying drink?” (p. 200).

<sup>138</sup> Szondi, P. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 109.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 110.

A natureza do momento de tensão é aqui diferente da que se tem no drama – tal qual como o definido por Szondi, ela se ancora na situação limite<sup>140</sup>. Em *Before Breakfast*, a personagem é flagrada num momento em que a linha ascensional rumo à crise já foi percorrida, o que confirma o diagnóstico formal de Szondi.

Esteticamente, segundo Peter Szondi, em sua *Teoria do Drama Moderno*, aquilo que se apresentava como matéria a ser representada no contexto do início do século XX não tinha mais como ser acomodada dentro das convenções do drama. Uma sociedade caracterizada por pessoas sozinhas e confinadas em seu isolamento traz aos dramaturgos a necessidade de se criar expedientes para tratar disso em cena. O uso do monólogo é trazido como uma tentativa formal dos autores em solucionar o dilema da perda da qualidade dramática, que faz parte da “crise do drama” apresentada por Szondi. De acordo com este autor,

*A crise do drama na segunda metade do século XIX pode ser atribuída em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento. Mas o estilo dramático, posto em questão por esse isolamento, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados, aos quais corresponderia formalmente o silêncio ou o monólogo, são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva. Isso acontece na situação de confinamento subjacente na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico.<sup>141</sup>*

Desse modo, passagens com perguntas e questionamentos, tais quais as duas falas de Mrs. Rowland acima citadas, e a maneira como o monólogo foi construído durante toda a peça, também nos levam a pensar na forma adotada por O’Neill. Em princípio, podemos afirmar que há na peça um monólogo, à medida em que apenas uma personagem tem a fala em cena. De certa maneira, em algumas falas de Mrs. Rowland é possível perceber o conflito intrasubjetivo, muitas vezes se constituindo a partir de lembranças do passado que movem a esposa e suas falas.

MRS. ROWLAND – Você esperou que todo mundo pensaria que você tinha sido forçado a se casar comigo e sentisse pena de você, não? Você não hesitou muito em me dizer que me amava, em me fazer acreditar em suas mentiras antes disso acontecer, não? Você me fez acreditar que você não queria que seu pai me comprasse, como ele tentou. Agora eu sei das coisas. Eu não passei por tudo isso por nada (sobriamente). É uma sorte, depois de tudo, que a pobre criatura tenha nascido morta. Que pai você teria sido!<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>142</sup> You hoped everyone'd think you'd been forced to marry me, and pity you, didn't you? You didn't hesitate much about telling me you loved me, and making me believe your lies, before it happened, did you? You

As reminiscências do passado aparecem em algumas falas e contribuem para o entendimento do presente vivido pelos Rowlands. Essa característica épica, de se falar sobre o que se viveu, contribui para o andamento da peça, e essas lembranças também fazem o marido, que não é visto, tornar-se cada vez mais presente. Nessa ausência de falas do marido, contudo, há uma espécie de dialogismo. Assim,

O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo.<sup>143</sup>

Dessa maneira, *Before Breakfast*, ao trazer um monólogo que se constitui também a partir da presença de um marido não visto, põe em cena a tensão gerada pela situação em que as personagens estão inseridas. Nesse sentido, a peça parece ser um trabalho situado no limiar tênue que separa o monólogo de um pseudo-retorno ao drama das intersubjetividades, na medida em que há um monólogo, sem que deixe de haver um dialogismo, um processo de interação.

## **O capitalismo configurando os papéis dos indivíduos na sociedade**

O início do século XX é um tempo de transformações e conflitos ideológicos e econômicos. A moral vitoriana e seus valores duelam com os ideais da modernidade e de uma sociedade que se constitui cada vez mais sobre a ética capitalista do trabalho e da acumulação de riqueza. Em seu texto “Americanismo e Fordismo”<sup>144</sup>, Gramsci procurou compreender essa ideologia emergente nos Estados Unidos em que tudo é “subordinado à produção”, e nos possibilita entender um pouco como uma combinação de princípios padronizava e cooptava os trabalhadores para além de seus locais de trabalho.

---

made me think you didn't want your father to buy me off as he tried to do. I know better now. I haven't lived with you all this time for nothing. (*Somberly*) It's lucky the poor thing was born dead, after all. What a father you'd have been! (p. 202).

<sup>143</sup> Szondi, P. *op. cit.*, p. 114.

<sup>144</sup> Gramsci, A. “Caderno 22 (1934): Americanismo e Fordismo”. In: Gramsci, A. **Cadernos do Cárcere**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 241-282.

Mrs. Rowland é uma personagem que representa bem essa questão. Para sobreviver, sai de casa todos os dias e “gasta os dedos costurando”, e faz questão de deixar isso bastante claro:

MRS. ROWLAND – (Após uma pequena pausa.) “Alfred! Levante-se, está me ouvindo? Eu quero arrumar a cama antes de sair. Estou cansada dessa bagunça por sua culpa.” (Com uma certa satisfação vingativa) “Não que tenhamos como ficar aqui por muito tempo, a não ser que você arranje um jeito de conseguir dinheiro em algum lugar. Deus sabe que eu faço mais do que a minha parte – saindo todo dia para costurar enquanto você dá uma de cavalheiro e vadia por salões de bar no *Square* com aquele monte de artistas inúteis”.

[...]

MRS. ROWLAND – (Vai até o armário de louças e tira pratos, xícaras, etc. enquanto fala.) “Vamos logo! Graças a você eu não tenho um café da manhã longo ultimamente. Tudo o que temos nesta manhã é pão, manteiga e café; e você não teria nem isso se não fosse eu gastar meus dedos costurando”. (Ela bate a fatia de pão sobre a mesa, a batida faz um barulho). “O pão está seco. Espero que você goste. *Você* não merece nada melhor, e eu não vejo por que eu deveria sofrer.”<sup>145</sup>

Há na peça uma colisão de expectativas inconciliáveis: enquanto Mrs. Rowland representa a ideologia do trabalho de uma mulher de sua época, Alfred figura o deslocamento do artista moderno na sociedade capitalista das primeiras décadas do século XX. Há a apresentação de um confronto entre o *establishment* comercial e empresarial, segundo o qual grande parte da população média trabalhava, e a vida de um artista boêmio e alternativo, que não se encaixa e não pertencerá ao mundo das relações de produção.

Na fala de Mrs. Rowland há referência ao *Square*. Traduzir a palavra apenas como “praça” acaba por perder a dimensão histórica do local. A esposa refere-se provavelmente ao *Washington Square Park*, local que, no período de encenação da peça, era um polo da produção artística fora da cultura institucionalizada e certamente identificável pelos espectadores dos *Provincetown Players*. O aparecimento desta referência, e a afirmação de

---

<sup>145</sup> Mrs. Rowland: (*After a short pause*) “Alfred! Get up, do you hear me? I want to make that bed before I go out. I'm sick of having this place in a continual muss on your account”. (*With a certain vindictive satisfaction*) “Not that we'll be here long unless you manage to get some money some place. Heaven knows I do my part—and more—going out to sew every day while you play the gentleman and loaf around barrooms with that good-for-nothing lot of artists from the Square.” (p. 198).

[...]

Mrs. Rowland: (*Goes over to the dish closet and takes out plates, cups, etc., while she is talking*) “Hurry up! It don't take long to get breakfast these days, thanks to you. All we got this morning is bread and butter and coffee; and you wouldn't even have that if it wasn't for me sewing my fingers off.” (*She slams the loaf of bread on the table with a bang*.) “The bread's stale. I hope you'll like it. *You* don't deserve any better, but I don't see why I should suffer.” (p. 200).

que Alfred ia de bar em bar com seus amigos e fazia “qualquer coisa para não sair trabalhar como um homem” servem também para confirmar o conflito que se afirmou acima.

Nas falas da esposa, há a manifestação de uma intensa frustração afetiva e existencial que explode sob a forma de amargura. Ao mesmo tempo, suas falas também marcam que, para ela, há um ideal de homem que se desajusta com o comportamento do marido. Não há como saber se o que Mrs. Rowland diz procede, uma vez que se sabe que há silêncio ou bocejos em resposta, mas o que fica evidente é o desajuste entre as expectativas de vida de Mrs. Rowland e Alfred. Assim, esse desajuste e a diferença de origem de classe social das duas personagens são submetidos a uma lente de aumento dentro da estrutura compacta e densa da peça de um ato:

MRS. ROWLAND – [...] “Não que eu tenha dúvidas sobre você ser tão preguiçoso a ponto de ficar na cama para sempre”.

[...]

MRS. ROWLAND – [...] “Você diz que *não consegue* encontrar um trabalho. Isso é mentira e você sabe disso. Você nem ao menos procurou por um. Tudo o que você faz é “viajar” o dia todo escrevendo poesias e histórias bobas que ninguém vai comprar – e não me admira que não comprem. Eu percebo que eu sempre consigo um trabalho, e assim é; e é isso que nos impede de morrer de fome.”

[...]

MRS. ROWLAND – [...] “Se eu me atrasar posso perder meu trabalho, e então não poderei mais te sustentar”. (Depois de pensar, ela acrescenta sarcasticamente.) “E então você teria que trabalhar ou fazer alguma coisa tão terrível quanto.” (Varrendo para debaixo da mesa.) “O que eu quero saber é se você vai procurar um emprego hoje ou não.”<sup>146</sup>

Apesar de falar para o marido procurar emprego, parece ser bastante claro para a esposa que Alfred realmente está fora das relações de produção, e nela não se conseguirá encaixar, pois as alternativas finais que aparecem – mendigar, emprestar, roubar – são verbos que não dizem respeito ao trabalho:

MRS. ROWLAND – Hoje você vai ter que conseguir dinheiro em algum lugar. Eu não posso e não vou fazer tudo. Você tem que cair na real. Você tem que

---

<sup>146</sup> Mrs. Rowland: [...] “Not that I've got any doubts about your being lazy enough to stay in bed forever.” (p. 198).

[...]

Mrs. Rowland: [...] “You say you *can't* get a job. That's a lie and you know it. You never even look for one. All you do is moon around all day writing silly poetry and stories that no one will buy— and no wonder they won't. I notice I can always get a position, such as it is; and it's only that which keeps us from starving to death.” (p. 199).

[...]

Mrs. Rowland: [...] “If I'm late I'm liable to lose my position, and then I couldn't support you any longer.” (*As an afterthought she adds sarcastically*) “And then you'd have to go to work or something dreadful like that.” (*Sweeping under the table*) “What I want to know is whether you're going to look for a job today or not.” (p. 201, 202).

mendiagar, emprestar ou roubar de algum lugar (Com uma risada de desdém). Mas onde é o que eu gostaria de saber. Você é muito orgulhoso para implorar e já emprestou tudo o que podia, e não tem coragem para roubar.<sup>147</sup>

Nas falas de Mrs. Rowland há também idealizações do que seriam o papel do homem e o da mulher. Em uma sociedade de moral vitoriana,

dentre os sucessos pessoais das mulheres burguesas americanas desse tempo estavam o casamento (...) e a manutenção de uma casa burguesa adequada. As mulheres deveriam se dedicar ao comedimento, à passividade (...) e à submissão<sup>148</sup>.

No início do século XX, contudo, os padrões de comportamento da sociedade passam a ser mais conflitantes. Os ideais feministas, como os defendidos pela ativista Emma Goldman, começam a tomar corpo. Impostas pelo avanço do sistema capitalista, tornam-se cada vez maiores as dificuldades econômicas das decadentes famílias burguesas – como a de Alfred Rowland, cujo pai, antigo milionário, morreu devendo para muitos –, o que acabou levando ao mercado de trabalho esposas como Mrs. Rowland, que é agora responsável pelo sustento da família.

Vemos que Mrs. Rowland não é mais submissa, pois suas falas têm tons desafiadores, vingativos e até sarcásticos; mas, ao mesmo tempo, ainda tem vergonha de mostrar tanto a uma sociedade que vive de aparências, como à sua própria família, o fracasso que é seu marido e a sua vida:

MRS. ROWLAND – [...] “Estou quase não suportando toda essa vida. Tenho é uma vontade de ir para casa, se eu não fosse tão orgulhosa pra deixar eles saberem o fracasso que você tem sido – você, filho único do milionário Rowland, graduado em Harvard, o poeta, o que era cobiçado por todas – Huh!” (*Com amargura*). “Não muitas teriam inveja de mim agora se elas soubessem da verdade. O que tem sido nosso casamento? Eu gostaria de saber.”<sup>149</sup>

<sup>147</sup> Mrs: Rowland: You'll have to get money today some place. I can't do it all, and I won't do it all. You've got to come to your senses. You've got to beg, borrow, or steal it somewheres. (*With a contemptuous laugh*) But where, I'd like to know? You're too proud to beg, and you've borrowed the limit, and you haven't the nerve to steal. (p. 199).

<sup>148</sup> Cushman, P. **Constructing the self, constructing America**: A cultural history of psychotherapy. Reading, MA: Addison-Wesley, 1995. p. 123.

<sup>149</sup> Mrs. Rowland: [...] “I'm about sick of all this life. I've a good notion to go home, if I wasn't too proud to let them know what a failure you've been—you, the millionaire Rowland's only son, the Harvard graduate, the poet, the catch of the town—Huh!” (*With bitterness*) “There wouldn't be many of them now envy my catch if they knew the truth. What has our marriage been, I'd like to know?” (p. 202).

A esposa relata, ainda, uma disputa feminina em relação à conquista do cobiçado Alfred que, no passado, exercia um fascínio com seu carisma pessoal de poeta e graduado de Harvard, condição somente acessível aos privilegiados. Esse aspecto é importante para que se compreenda o tipo de afeto que ligou Mrs. Rowland a seu agora marido. A peça dá a entender que, para além da idealização, houve também a sensação de disputar e ganhar a possibilidade de uma vida ao lado de Alfred.

Mrs. Rowland, a filha de um simples dono de mercearia, casou-se com Alfred Rowland, filho de um milionário, após engravidar. Sentia que Alfred tinha vergonha de apresentá-la a seus amigos finos. No cerne da angústia, há a questão não enfrentada do contraste de classes, e hoje é ela quem paga pela subsistência do casal. Apesar de tentar demonstrar ser superior, a contradição da personagem, que tenta se mostrar forte, mas que está também presa ao seu papel de esposa, surge em alguns momentos. Além de dizer que ela faz mais do que supostamente deveria fazer, Mrs. Rowland aponta para a inversão dos papéis, e reclama do controle que o marido tenta lhe impor:

MRS. ROWLAND – (*Depois de uma pausa – coloca a mão na cabeça – impaciente.*) “Minha cabeça dói muito esta manhã. É uma pena que eu tenha que ir trabalhar em um quarto abafado o dia todo na minha condição. Eu não teria que fazer isso se você fosse a metade de um homem. Por direito, eu deveria estar deitada ao invés de você. Você sabe que tenho estado mal no último ano; e ainda assim você se opõe quando eu tomo alguma coisinha para manter o meu ânimo.”<sup>150</sup>

Vemos então que Mrs. Rowland coloca-se como superior ao marido; seu discurso legitima-se com as ferramentas de pensamento e ação do sistema. Em um país como os Estados Unidos, historicamente constituído a partir da ética protestante em que “a valorização religiosa do trabalho profissional mundano, sem descanso, continuado, sistemático” é a “comprovação o mais segura e visível da regeneração de um ser humano e da autenticidade de sua fé”<sup>151</sup>, percebemos que a personagem deixa implícita a ideia de que aquele que trabalha tem mais valor. Notamos que Mrs. Rowland, agora a responsável financeira pela casa, desafia Alfred, sem deixar de marcar, porém, que o papel social que ela ocupa no momento não é aquele que ela deveria desempenhar. Mas nada disso, no fundo, adianta para aplacar sua angústia e sensação de fracasso – aliás, a situação apenas contribui

<sup>150</sup> Mrs. Rowland: [...] (*After a pause—puts her hand to her head—fretfully.*) “My head aches so this morning. It's a shame I've got to go to work in a stuffy room all day in my condition. And I wouldn't if you were half a man. By rights I ought to be lying on my back instead of you. You know how sick I've been this last year, and yet you object when I take a little something to keep up my spirits.” (p. 203).

<sup>151</sup> Weber, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 156-157.

para exacerbar estes sentimentos: seu marido é um poeta, uma condição não identificável ao mundo do trabalho, e o fascínio de antes não é mais suficiente.

Apesar de tudo, de todas as misérias, das bebedeiras de um marido que começou a desenvolver tremedeiras como consequência do álcool em seu organismo, e de uma traição que resultou na gravidez de outra mulher, Mrs. Rowland, mesmo reclamando de suas condições de vida, não admite a possibilidade de um divórcio. Segundo as leis da época, no Estado de Nova Iorque o divórcio só poderia se concretizar mediante a comprovação de um adultério. Ainda usando um tom de superioridade, a personagem afirma:

MRS. ROWLAND – [...] “O que ela [Helen, a amante grávida] espera então? Que eu me divorcie para que ela se case com você? Ela acha que eu sou tão louca? – depois de tudo o que você me fez passar? Acho que não! E você não tem como conseguir um divórcio e você sabe disso. Ninguém pode dizer que *eu* já tenha feito algo errado.<sup>152</sup>”

O nome da personagem, “Mrs. Rowland”, sem um nome próprio explicitado no texto, diferente de seu marido, “Alfred” nos dão uma pista de que ela não poderia mais constituir-se a não ser a partir de seu casamento. Sua identidade, agora, está diretamente relacionada a isso, e apesar de tudo as aparências ainda importam. Para poder casar-se, não se corrompeu à tentativa do pai de seu então noivo, hoje marido, de pagá-la a fim de desistir do matrimônio. Mrs. Rowland, mesmo julgando cumprir um papel que não lhe caberia, continua a fazê-lo e, com isso, mantém seu *status* de ter casado com o filho de um milionário, com um poeta graduado de Harvard. Percebemos haver na fala da esposa também a necessidade de defender o papel dos gêneros, tais quais estabelecidos pela sociedade conservadora, em que o marido deve ser o provedor. A realidade obriga Mrs. Rowland a não ser mais só a esposa que tem como principal papel “ajudar o marido a se controlar<sup>153</sup>”.

Estar casada com um poeta, filho de milionário não traz comida para casa. Apesar de, em diversos momentos, Mrs. Rowland adotar um tom de superioridade, acaba submetendo-se às condições impostas pelo mundo capitalista e da sociedade de aparências. Vemos então um choque entre a Mrs. Rowland do passado e a que se coloca em cena agora.

---

<sup>152</sup> Mrs. Rowland: [...] “What does she expect, then? That I'll divorce you and let her marry you? Does she think I'm crazy enough for that—after all you've made me go through? I guess not! And you can't get a divorce from me and you know it. No one can say *I've* ever done anything wrong.” (p. 206).

<sup>153</sup> Pfister, J. **Staging Depth: Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse. Cultural Studies of the United States.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, p. 188.

Antes, quando conheceu Alfred e era ainda uma garota, o fascínio exercido pelo poeta parecia suficiente. A recusa do dinheiro do pai de Alfred para que ela não se casasse nos indica que possivelmente foram as mesmas características que agora fazem de Alfred alguém incompatível com o mercado de trabalho os fatores que a fizeram se sentir atraída por ele no passado. No presente, a situação material torna-se insustentável, e apenas o dinheiro solucionaria os problemas do casal.

### **As mudanças no indivíduo no século XX e o fim dos Rowlands**

Alfred Rowland é descrito por sua mulher como um boêmio. A família Rowland, pelo que podemos entender, já foi milionária e desperdiçou muito dinheiro. O filho Rowland não tem um trabalho fixo, tenta ser um escritor, bebe e dorme muito, e não pode mais pedir ajuda financeira à família, pois, segundo Mrs. Rowland, eles também já não o suportam mais. Tudo o que sabemos sobre Alfred é a partir do ponto de vista de sua esposa, em nenhum momento ele tem a voz para dizer quais são os seus desejos. Apenas a vontade dela aparece emoldurada na peça expressa pelo constante uso de verbos como “eu quero” ou “eu posso”.

A ideia do *self-made man* e do sucesso individual é representada nas falas de Mrs. Rowland, e seu tom de descontentamento nos dá indícios de que seu marido não se encaixava nessa ideologia. Em seu livro *Constructing the self, constructing America*, o professor Philip Cushman busca historicizar a construção do *Self* como “um produto cultural inspirador e complexo que entrelaça vários elementos de uma sociedade, a fim de perpetuar o status quo”<sup>154</sup>. Procurando entender um pouco mais a utilização do termo, vemos que a noção de *Self* foi

inicialmente utilizada por Heinz Hartmann, em 1950 (...) para diferenciar o eu como instância psíquica (traduzido em inglês por ego) do eu como a própria pessoa, a noção de self (si mesmo) foi depois empregada para designar uma instância da personalidade no sentido narcísico: uma representação de si por si mesmo, um auto-investimento libidinal.<sup>155</sup>

De acordo com o historiador Warren Susman, um dos elementos do mundo “moderno” é “o desenvolvimento da consciência do *Self*” e, segundo Susman, o conceito

<sup>154</sup> Cushman, P. *op. cit.*, p. 6-7.

<sup>155</sup> Roudinesco, E. e Plon, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 699-700.

não é algo estanque. A ideia do *Self* sofre transformações graduais. Os estudos de Susman sobre o assunto têm o foco no fim do século XIX e início do XX<sup>156</sup>. O autor analisou manuais e livros de autoajuda, e percebeu que, ao longo desse período histórico, desenvolveu-se nesse tipo de produção cultural uma mudança gradual no conceito de *Self* utilizado. No século XIX, havia a valorização do “caráter”, ainda de acordo com os moldes vitorianos, que poderia ser fortalecido por meio do trabalho árduo, do sacrifício, e do autocontrole. Na virada do século, a ideia de “caráter” começa a perder espaço para a construção da ideia de “personalidade” - associada a padrões de comportamento ligados às novas formas de convívio e de consumo -, e as qualidades mais valorizadas passaram a ser as “idiossincrasias individuais, os interesses e necessidades pessoais”, uma vez que ganha força o discurso de que existe um “eu” interior que é mais essencial do que o ser social<sup>157</sup>.

Nesse sentido, Alfred figura um contexto histórico. A matéria dramatúrgica nos traz uma personagem que claramente não busca ser reconhecida por seu “caráter”, por sua disciplina e seu trabalho duro. As falas da esposa nos dão a dimensão de que ele quer apenas “posar de galã” nos salões de bar, escrever histórias e poesias, divagando (“*moon around*”) em seus pensamentos durante todo o dia. Em seu texto “Glamorizing the Psychological” Pfister busca historicizar justamente esse momento de transição da ideia de “caráter” e personalidade. De acordo com sua argumentação, a ideia do *self made man* sofreu uma certa erosão à medida em que as hierarquias corporativas se fortaleciam no início do século XX e, como compensação, o discurso da profundidade psicológica ganhou força, pois, segundo Pfister, por essa profundidade ser individual, em princípio, a autoridade corporativa não poderia padronizá-la<sup>158</sup>.

As caracterizações desenvolvidas na longa rubrica de abertura e nas entrelinhas das falas de Mrs. Rowland nos possibilitam depreender que os Rowlands estão no limiar da privação, tudo o que lhes resta é um estado psicológico deteriorado. Podemos perceber que, assim como não há na constituição de Alfred o ideal de “caráter” do século XIX, a personagem também não obtém sucesso na construção da ideia da “personalidade”, tão

---

<sup>156</sup> Susman, W. “Personality” and the making of the twentieth-century culture. In: **Culture as history: the transformation of American Society in the twentieth Century**. New York: Pantheon Books, 1984, p. 271-286.

<sup>157</sup> Ibidem, p. 276.

<sup>158</sup> Pfister, J. “Glamorizing the Psychological: The Politics of the Performances of Modern Psychological Identities”. In: Pfister, J; Schong, N. **Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America**. New Haven: Yale University Press, 1997, p.167-213.

valorizada a partir do início do século XX. Tanto Mrs. Rowland quanto Alfred parecem estar em um quadro depressivo em que a bebida exerce papel importante. Diante das impossibilidades, o fim de Alfred é a morte, ao que tudo leva a crer, um suicídio cometido com a lâmina de barbear.

[...] (Há um gemido de dor vindo do quarto). MRS ROWLAND – “Você se cortou novamente? Bem feito. Por que você não vai a um barbeiro, já que te dei dinheiro?” (Levanta-se e tira o avental.) “Bem, tenho que ir saindo.” (Irritada.) “Que bela vida estou levando! Não vou mais tolerar você vadiando.” (Alguma coisa chama a atenção de seus ouvidos e ela presta mais atenção.) “Ah! Você derrubou a água em cima de tudo, não foi? Eu consigo ouvir os pingos no chão.” (Uma expressão de medo passa por seu rosto.) “Alfred! Por que você não me responde?” (Ela se move lentamente até o quarto. Há o barulho de uma cadeira caindo e algo pesado cai no chão... Ela está em pé, tremendo de pavor.) “Alfred! Alfred! Me responda! O que você derrubou? Você ainda está bêbado?” (Incapaz de suportar a tensão nem mais um minuto ela corre para a porta do quarto.) “Alfred!” (Ela fica em pé olhando para o chão, dentro do quarto, paralisada de horror. Então ela grita selvagemmente e corre para a outra porta, destranca-a e desesperadamente a abre, e corre gritando loucamente para fora enquanto as cortinas caem).<sup>159</sup>

Nos dias atuais, a maioria das análises dos fatores de suicídio acabam ao menos tocando na questão dos fatores sociais. Na época de *Before Breakfast*, contudo, ainda eram muito fortes as ideias que levavam em conta apenas fatores biológicos e sociológicos. Ao pensarmos o suicídio de Alfred, é interessante considerarmos que, no final do século XIX (1897), Émile Durkheim havia publicado seu estudo sobre o suicídio<sup>160</sup>. A partir de Durkheim, o suicídio, ou “a morte que resulta mediata ou imediatamente de um ato positivo ou negativo, realizado pela própria vítima”, também passou a ser considerado de acordo com o contexto social, e não só por fatores biológicos e sociológicos<sup>161</sup>. Sob tal perspectiva, é nesse período que a interpretação dada ao assunto começa a se alterar. Nesse mesmo contexto, há o fortalecimento das ideias de Freud e da psicanálise, que começam a também

<sup>159</sup> (*There is a stifled groan of pain from the next room.*) “Did you cut yourself again? Serves you right. Why don’t you go to a barber shop when I offer you the money?” (*Gets up and takes off her apron.*) “Well, I’ve got to run along.” (*Peevishly*) “This is a fine life for me to be leading! I won’t stand for your loafing any longer.” (*Something catches her ear and she pauses and listens intently.*) “There! You’ve overturned the water all over everything. Don’t say you haven’t. I can hear it dripping on the floor.” (*A vague expression of fear comes over her face.*) “Alfred! Why don’t you answer me?” (*She moves slowly toward the room. There is the noise of a chair being overturned and something crashes heavily to the floor. She stands, trembling with fright.*) “Alfred! Alfred! Answer me! What is it you knocked over? Are you still drunk?” (*Unable to stand the tension a second longer she rushes to the door of the bedroom.*) “Alfred!” (*She stands in the doorway looking down at the floor of the inner room, transfixed with horror. Then she shrieks wildly and runs to the other door, unlocks it and frenziedly pulls it open, and runs shrieking madly into the outer hallway as The Curtain Falls*). (p. 206-207).

<sup>160</sup> Durkheim, E. **O Suicídio**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

<sup>161</sup> Kushner, H. Suicide, gender, and fear of Modernity in nineteenth-century social thought. **Journal of Social History**, vol. 26, n. 3. 1993, pp. 461-490.

relacionar os problemas psicológicos com as necessidades do indivíduo. Tais necessidades, que se relacionam de maneira profunda ao psicológico, aparecem figuradas na matéria dramaturgica da peça.

Refletir sobre tais fatores faz sentido quando analisamos *Before Breakfast*, que nos mostra Alfred Rowland diante da impossibilidade tanto de se tornar um trabalhador como de ser um poeta com certo grau de reconhecimento. A derrota de não mais conseguir viver em uma sociedade constituída por suas normas e convenções o derruba. Não há forças nem mesmo para responder a todas as provocações de Mrs. Rowland.

O insucesso da vida de Alfred é paulatinamente demonstrado durante a peça. Ele não se tornou famoso e nem consegue se adequar a um trabalho remunerado e, ao mesmo tempo em que censura a esposa pelo uso do álcool, Alfred acorda de mãos trêmulas, possivelmente sofrendo as consequências da mesma substância em seu corpo, o que demonstra sua falta de autocontrole. Durante a peça, a realidade material cobra uma ação de um sujeito que nunca precisou ser parte ativa no mundo do trabalho. Sua ação mais efetiva durante a toda peça foi única e derradeira, a de pôr fim a sua vida.

Os vestígios do último ato do marido vão se apresentando lentamente e constroem indiretamente o trágico final: o gemido de dor; os pingos no chão; o barulho da cadeira e de algo pesado caindo no chão. O horror de toda a cena culmina com o grito lancinante da esposa que suspende a peça no ápice da tensão. O papel de Mrs. Rowland constitui a matéria social e psíquica que se apresenta na peça, e há a eclosão e a exposição do sofrimento feminino em seus múltiplos aspectos: a figura masculina que a fascinara no passado já não é mais suficiente no mundo da luta cotidiana; a traição amorosa é constatada; há compulsão por bebida e a miséria e falta de perspectivas estão instaladas. O sonho de amor adolescente de Mrs. Rowland em relação a Alfred já não era mais possível e a vida do casal é regida pela situação econômica.

Como característica da peça de um ato, o foco de *Before Breakfast* é na situação, e mesmo o suicídio não resolve nem o problema econômico apresentado no início da peça, nem a impossibilidade de se equacionar a lógica do trabalho representada por Mrs. Rowland com a ideia de “ser poeta” representada por Alfred. Uma vez esgotada qualquer possibilidade de a poesia suprir as necessidades básicas de sobrevivência, o fascínio dá lugar à realidade, em que o que resta é apenas um sobrenome, e a necessidade de ser conseguir dinheiro via mercado de trabalho, uma impossibilidade para Alfred. Na peça, as vontades do indivíduo

não têm lugar, a miséria e a precariedade chegaram a um ponto em que é a lógica do mundo do trabalho, inerente ao sistema dominante de pensamento e de organização da sociedade norte-americana, a que prevalece.

## Considerações Finais

O presente trabalho teve como objetivo principal entender e examinar como se deu a *figuração dramatúrgica do indivíduo* nas peças *Suppressed Desires* (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e *Before Breakfast* (1916), de Eugene O'Neill, produzidas pelo grupo *The Provincetown Players*. Partindo de elementos das próprias peças, sem desconsiderar seus contextos de produção, buscou-se compreender a matéria representada e os expedientes de expressão utilizados.

O estudo das condições históricas e contextuais se deu de forma inerente ao processo analítico das peças e foi necessário para que as obras analisadas pudessem ser melhor compreendidas. Nessa mediação analítica, ficaram expostas diversas contradições, tanto nas peças quanto na própria vida de diversos membros do *Provincetown Players*. As tensões são características de um período em que se pretende questionar e mudar a ordem vigente, e segundo Hutchins Hapgood, jornalista e membro do grupo, em biografia intitulada *A Victorian in the Modern World*, foi justamente a vontade de reconstrução, de se pensar diferente, que resultou em um pequeno movimento que culminou com a formação dos *Provincetown Players*. Para Hapgood,

O grupo que iniciou o Provincetown Players no verão de 1915, e continuou o movimento no verão de 1916, foi composto de homens e mulheres que eram realmente mais livres de todas as formas do que muitos elementos de Greenwich Village – livres de violência e preconceito, seja radical ou conservador. A esta liberdade relativa tinha sido adicionado, desde o início da guerra, um desejo mais consciente de conduzir suas próprias vidas e de se expressar de forma não convencional<sup>162</sup>.

A impressão que temos é que talvez não houvesse, no momento de existência do grupo, uma tão clara percepção das contradições em que viviam. Contudo, elas estão explícitas nas peças estudadas por este trabalho: quando não há o rompimento com a “instituição casamento”, em *Suppressed Desires*, por exemplo, mesmo com a personagem de Henrietta defendendo, em quase toda a peça, um liberalismo por parte do indivíduo; ou quando Mrs. Rowland, de *Before Breakfast*, em princípio busca uma vida de *glamour* ao

---

<sup>162</sup> Hapgood, H. **A Victorian in the Modern World**. Harcourt, Brace and Company: New York, 1939, p. 393.

lado de um artista, mas se vê confrontada com a dura realidade do mundo capitalista, que se mostra ainda mais cruel com o passar do tempo, trazendo-lhe a percepção mais clara das impossibilidades do indivíduo livre.

Não era algo simples viver em uma cultura de modernidade, defendendo tais ideias, e tentar questionar as raízes de uma sociedade de moral vitoriana, e algumas dessas tensões foram mostradas por este trabalho. Os próprios membros do *Provincetown Players* discordavam entre si, e defendiam modos de vida em suas peças que não conseguiam aplicar em suas próprias vidas. A lida diária com essas contradições fica explícita na biografia de Hapgood. Ao falar de si, o autor acaba referindo-se a uma geração, a um contexto em que os *provincetowners* se inseriam:

Então, eu sou um vitoriano na idade moderna. A idade moderna, que me trouxe inúmeros contatos que não são vitorianos, envolveu os impulsos e tendências criativas bastante diferentes daquelas da era vitoriana; revoluções daquele tempo nas ideias e nas formas de mundos políticos, econômicos e conjugais. E, no entanto, estes novos elementos, embora em constante conflito com o antigo, por necessidade nasceram a partir dos velhos<sup>163</sup>.

A questão da forma, em um ato, majoritariamente utilizada nas peças do grupo também é um indicador de tentativa de mudanças. De acordo com o crítico teatral Thomas Dickinson, uma vez que se vivia em um novo tempo, “novas regras e objetivos precisa[ram] ser criados, testados, descartados ou aceitos<sup>164</sup>”, e isso se aplica também ao fazer teatral, que não fica ileso aos acontecimentos a seu redor. “O teatro, também, [aprendeu] que não há coisas novas; o que há acontece é um rearranjo das coisas<sup>165</sup>”.

Ainda em 1924, a editora Margaret Mayorga refletiu sobre o uso da forma em um ato, principalmente pelos *little theatres*<sup>166</sup>. A autora aponta para uma comparação entre as peças de um ato e a estrutura dos contos, e a relação das peças de três atos com os romances. Como Szondi, que defende que “a peça de um só ato se distingue do drama ‘de uma noite inteira’ não apenas quantitativa mas também qualitativamente: na natureza da ação que decorre e – intimamente vinculado com ela – na natureza da tensão<sup>167</sup>”, Mayorga afirma serem as peças de um ato obras que têm estrutura única, diferente de uma peça longa. Ela

---

<sup>163</sup> Ibidem, p. vii.

<sup>164</sup> Dickinson, T. **Playwrights of the new American theater**. New York: The Macmillan company, 1925, p. 271.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 270.

<sup>166</sup> Mayorga, M. G. **Representative one-act plays by American authors**. Boston: Little, Brown, and Company, 1924.

<sup>167</sup> Szondi. P. *op. cit.*, p. 110.

argumenta que há uma similaridade na descaracterização de uma peça de um ato que é expandida, assim como um conto perde sua integridade ao ser transformado em romance, pois “a peça em um ato é uma forma de arte, tendendo a um todo perfeito<sup>168</sup>”. Em outras palavras, Mayorga traz a mesma concepção inicial de Szondi de que “a peça em um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que erige em totalidade<sup>169</sup>” (p. 110)

Szondi, ao falar das peças de um ato como um recurso moderno para acomodação de temáticas que são representadas em moldes não mais compatíveis com o modelo do teatro burguês, não trata a fundo as questões de produção envolvidas. Ao analisarmos mais detidamente os *little theatres* e os *Provincetown Players*, tendemos a concordar com Mayorga em sua afirmação de que uma peça de um ato é “mais facilmente sustentada do que uma peça longa de objetivo correspondente e é uma experiência com uma escala menor<sup>170</sup>”. No caso do grupo estudado, a justificativa econômica de Mayorga pode ser contestada a partir das afirmações, de 1920, da professora Clarence Stratton. De acordo com seu livro *Producing in Little Theatres*, produzir uma temporada que inclui três ou quatro peças de um ato, como fizeram os *provincetowners*, pode ser mais caro do que apenas uma peça longa, “devido à despesa com diferentes cenários<sup>171</sup>”.

Segundo a mesma autora, mais do que o fator econômico, encenar uma peça longa traria algumas vantagens, sendo a maior delas o fato do público ser mais familiarizado com essa forma. No contexto específico dos *Provincetown Players*, o que nos parece ter sido mais importante foi justamente a possibilidade de constante criação e produção, e a encenação de peças mais curtas possibilitava temporadas rápidas com diversos espetáculos em cartaz, sempre procurando tirar o espectador do comodismo com o qual estava acostumado, e esse parece ser o fator que mais justifica o uso tão rotineiro da forma em um ato pelo grupo.

Nesse sentido de saída do senso comum, não só a forma, mas também a matéria dramática representada teve grande importância para o grupo. Em diversas das peças produzidas, podemos perceber o questionamento de padrões sociais vigentes como o casamento e a monogamia; o papel da mulher na sociedade; o surgimento da psicanálise e sua adoção indiscriminada; a luta de classes e o mundo capitalista.

---

<sup>168</sup> Mayorga, M. G. *op. cit.*, p. vii.

<sup>169</sup> Szondi, P. *op. cit.*, p. 110.

<sup>170</sup> Mayorga, M. G. *op. cit.*, p. viii.

<sup>171</sup> Stratton, C. **Producing in little theaters**. New York: H. Holt and Company, 1921, p. 35.

Nas peças estudadas, vemos figurados dois casais distintos, que vivem em contextos econômicos e materiais opostos. Há, nas duas peças, a explicitação dos desejos dos indivíduos nelas figurados, contudo, a condição econômica nos dá pistas de que também o próprio desejo é configurado a partir do fator financeiro. Ter ou não dinheiro implicou no tipo de desejo expresso pelas personagens: enquanto Henrietta quer pôr em prática tudo o que viu em uma moderna teoria sobre não suprimir suas vontades, Mrs. Rowland tem como necessidade maior a sobrevivência; a pobreza em que vive não a deixa ter outros anseios que não o de arranjar uma maneira de ter o que comer, e a alteração de sua situação econômica é sua única vontade.

Apesar do início das peças mostrarem mulheres que questionam seus maridos, cujas relações não correspondem ao ideal de amor romântico, os desfechos são praticamente estanques e conservadores: Henrietta decide continuar casada e Mrs. Rowland, por vontade do marido, fica viúva. De certa maneira, as peças representam seu tempo, uma vez que questionar a ordem vigente era mais fácil do que romper com ela.

O objetivo do trabalho foi o de compreender como o indivíduo era figurado nas peças analisadas, porém, após a realização da pesquisa, podemos perceber que há, não só nas peças, mas também na própria existência dos *Provincetown Players*, elementos que nos ajudam a entender que tipo de indivíduo está sendo constituído nesse início de século XX. Em ambas as peças estudadas, percebemos que o indivíduo configurado é aquele afetado diretamente pelo capital e que nele se constitui, e o egoísmo, mesmo quando para a própria sobrevivência – como no caso de Mrs. Rowland, que não se separou para manter seu sobrenome – é o que prevalece. As soluções encontradas pelas personagens das peças se dão sempre no campo individual, e a maior demonstração disso é o suicídio de Alfred.

Não livre das contradições do mundo capitalista estavam também os *Provincetown Players*, enquanto o empreendedor aparece como realização extrema do indivíduo, os artistas, de certa forma, absorvem essa mesma ideologia e a transplantam para seus meios de produção, com a diferença de que não são detentores de capital. Tal paradoxo fica bastante claro quando olhamos para o percurso de alguns dos *little theaters*, e, no nosso caso mais especificamente, para a trajetória dos *Provincetown Players*, que se desconfigurou em relação aos seus desejos iniciais à medida em que as vontades individuais (não mais coletivas) e a profissionalização foram tomando força.

De certa maneira, a crítica a esse pessimismo libertário já havia sido enunciada por Dell em sua avaliação negativa da postura de Cook, que seguia quase cegamente os pensamentos de Nietzsche. Assim como Henrietta, de *Suppressed Desires*, que fez uso da

psicanálise até o ponto em que a teoria a interessava, Cook usava uma teoria para justificar seus desejos individuais, e seus desejos acabaram sendo confrontados com os dos outros membros e com a força do mundo capitalista que se materializava em forma dos teatros da Broadway que abriam suas portas para as produções do grupo.

Embora seja pouco conhecido em solo brasileiro, o estudo sobre o grupo *Provincetown Players* e suas peças pode trazer contribuições para pensarmos o atual cenário da dramaturgia no Brasil, uma vez que, ainda no início do século XX, seus membros buscaram uma dramaturgia inovadora do ponto de vista formal e temático diante de uma cultura de modernidade que se constituía. Nos ensaios de *Sinta o Drama*<sup>172</sup>, Iná Camargo Costa desenvolve sua tese da *construção tardia da modernidade no teatro brasileiro* e, baseada nas ideias do professor Roberto Schwarz<sup>173</sup>, aponta para um descompasso entre a ordem econômica e ideológica também no teatro feito no Brasil. Obviamente as especificidades relacionadas ao contexto brasileiro são diferentes daquelas do momento de existência dos *Provincetown Players* nos Estados Unidos, porém, ao considerarmos que foi no início do século XX o período de existência do grupo aqui estudado, ganha mais uma vez relevo a percepção de que apenas décadas depois se concretizou, no Brasil, principalmente a partir dos meados dos anos 50, não só o “clamor pela dramaturgia nacional”, mas também “uma dramaturgia ou um teatro popular”<sup>174</sup>. Nesse sentido, consideramos relevante o estudo sobre a criação, a existência, e a (não)permanência de pequenos grupos teatrais, como os *Provincetown Players*. Tal reflexão pode contribuir para a compreensão do contexto brasileiro atual, à medida em que também aqui, hoje, há muitos grupos tentando sobreviver e se manter em atividade, a despeito da falta de condições concretas para o desenvolvimento de um trabalho continuado.

---

<sup>172</sup> Costa, I. C. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

<sup>173</sup> Schwarz, R. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000.

<sup>174</sup> Costa. I. C., 1998, p. 42.

## Bibliografia

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BENNETT, M. Y. e CARSON, B. D. (orgs.). **Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives**. New York: Palgrave MacMillan, 2012.

BOYCE, N. Constancy. In: HELLER, A. e RUDNICK, L. (eds.). **1915, the Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art and the New Theatre in America**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991, p. 274-280.

\_\_\_\_\_. Constancy. In: OZIEBLO, B. (ed.). **The Provincetown Players: a choice of the shorter works**. Sheffield, England: Sheffield Academic Press, 1994, p. 52-63.

BRYER, J. e DOWLING, R. **Eugene O'Neill: the contemporary reviews**. New York: Cambridge University Press, 2014.

BUSTAMANTE, F. **Duas revoluções: o percurso estético-político na literatura de John Reed**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-11112014-191146/>>. Acesso em 31 de julho de 2015.

CABRAL, A. e NICK, E. **Dicionário Técnico de Psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1974.

CASPER, V. Githa Sowerby's Before Breakfast: A New Source for O'Neill's Play. In: **Eugene O'Neill Review**. University Park, PA: The Pennsylvania State University. vol. 36, n. 1, 2015, p. 48-60.

CHANSKY, D. **Composing Ourselves: The Little Theatre Movement and the American Audience**. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2004.

COOK, G. C. e SHAY, F. **The Provincetown Plays**. Cincinnati: *Stewart and Kidd* Company, 1921.

COOK, G. C. Change Your Style. In: In: HELLER, A. e RUDNICK, L. (eds.). **1915, the Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art and the New Theatre in America**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991, p. 292-299.

COSTA, I. C. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

CULLEN, J. **The American Dream: A short history of an idea that shaped a nation**. New York: Oxford University Press, 2003.

CUSHMAN, P. **Constructing the self, constructing America: A cultural history of psychotherapy**. Reading, MA.: Addison-Wesley, 1995.

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

DEWEY, J. **How We Think**. New York: Cosimo, 2007.

- DICKINSON, T. H. **The insurgent Theatre**. New York: Huebsch, 1917.
- \_\_\_\_\_. **Playwrights of the new American theater**. New York: The Macmillan Company, 1925.
- DOWLING R. M. **Critical companion to Eugene O'Neill: a literary reference to his life and work**. New York: Facts on File, Inc., 2009.
- DUMAS FILHO, A. **A Dama das Camélias**. São Paulo: Ediouro, 1997.
- DURKHEIM, E. **O Suicídio**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ENGELBREIT, M. **Plates**. Kansas City, MO: Andrews McMeel Publishing, 1999.
- FALK, C. *et al.*, eds. **Emma Goldman: A Documentary History of the American Years: Made for America, 1890-1901**. Berkeley: University of California Press, vol. 1, 2003.
- FARREL, B. **Family: the Making of an Idea, an Institution, and a Controversy in American Culture**. Colorado: Westview Press, 1999.
- FEINSOD, A. **The simple stage: its origins in the modern American theater**. Connecticut: Greenwood Press, 1992.
- FIKS, J. P. **Cultura-contracultura, psiquiatria-antipsiquiatria: o cinema como enunciação e mediação**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2005.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. (1930[1929]) Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974. V. XXI, pp.73-171.
- FRICK, J. A changing theatre: New York and beyond. In: **The Cambridge history of American Theatre**. Vol. 2. 1870 – 1945. Edited by Wilmeth, D. B. e Bigsby, C. New York: Cambridge, 1999.
- GAINOR, E. **Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture, and Politics, 1915-48**. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2003.
- GAY, P. **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GLASPELL, S. e COOK, G. C. Suppressed Desires. In: GLASPELL, Susan. **Plays**. Boston: Small, Maynard and Co, 1920, p. 231-271.
- GLASPELL, S. **The Road to the Temple**. New York: Frederick A. Stokes, 1927.
- GOLDMAN, A. The culture of the Provincetown Players. In: **Journal of American Studies**. v. 12, 1978. p. 291 – 310.
- GRAMSCI, A. Caderno 22 (1934): Americanismo e Fordismo. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 241-282.
- GRAY, C. **Fifth Avenue, 1911, from Start to Finish in Historic Block-by-block Photographs**. New York: Dover Publications Inc., 1994.
- HALE Jr., N. G. **Freud and the Americans: The beginnings of Psychoanalysis in the United States, 1876-1917**. New York: Oxford University Press, 1971.
- HALE Jr., N. G. **Freud and the Americans: The rise and crisis of Psychoanalysis in the United States: 1917-1985**. New York: Oxford University Press, 1995.

- HALTTUNEN, K. **Moral Problems in American Life: New Perspectives on Cultural History**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.
- HAPGOOD, H. **A Victorian in the Modern World**. Harcourt, Brace and Company: New York, 1939.
- HARTMAN, M. Strindberg and O'Neill. In: **Educational Theatre Journal**. Vol. 18, n. 3. Special American Theatre Issue. Oct.1966. pp. 216-223.
- HIGHSMITH, J. M. O'Neill's Idea of Theater. In: **South Atlantic Bulletin**, Vol. 33, n. 4. Nov.1968. pp. 18-21.
- HOWE, E. A. **The dramatic monologue**. Twayne Publishers: Woodbridge, CT, 1996.
- JAMES, W. A world of pure experience. In: **Journal of Philosophy, Psychology, and Scientific Methods**. New York, v.1, p. 533-543, Sep. 1904.
- KENTON, E. **The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre 1915-1922**. Ed. Travis Bogard and Jackson R. Bryer. Jefferson, NC: McFarland, 2004.
- KOZLENKO, W. **The One-Act Play Today: A Discussion of the Technique, Scope & History of the Contemporary Short Drama**. New York: Harcourt Brace and Company, 1938.
- KUSHNER, H. Suicide, gender, and fear of Modernity in nineteenth-century social thought. **Journal of Social History**, vol. 26, n. 3. 1993, pp. 461-490.
- LANGNER, L. **Five one-act comedies**. Cincinnati: *Stewart and Kidd Company*. 1922.
- LEACH, R. **Theatre Studies: The basics**. London: Routledge, 2008.
- LONDRÉ, F. H e WATERMEIER, D. J. **The History of North American Theater: The United States, Canada and Mexico: From pre-columbian times to the present**. New York : The Continuum International Publishing Group Inc., 1998.
- LOYND, R. Stage Review : 'Breakfast,' 'hughie' In O'Neill Fest At Melrose. In: Los Angeles Times. 5 de novembro, 1986. Disponível em: < [http://articles.latimes.com/1986-11-05/entertainment/ca-15167\\_1\\_melrose-theater](http://articles.latimes.com/1986-11-05/entertainment/ca-15167_1_melrose-theater)>. Acesso em 07 set. 2015.
- LIU, H. The Invisible: A Study of Eugene O'Neill's Offstage Characters. In: **The Eugene O'Neill Review**, Vol. 18, No. 1/2 (Spring/Fall 1994), pp. 149-161.
- MACKAY, C. D..**The Little Theatre in the United States**. New York: Henry Holt. 1917.
- MACGOWAN, K. The new path of the theatre. In: **Theatre Arts Magazine**, Volume III. Ed. Sheldon Cheney. New York: Theatre Arts, Inc., 1919.
- MATE, A. **O Renascimento inglês: o teatro elisabetano**. In: **Laboratório-Portal Teatro Sem Cortinas** – Instituto de artes da UNESP. Disponível em: < <http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/HistoriadoTeatroMundial33/03.-htm.0006---renascimento-ingles.pdf>>. Acesso em 13 de junho de 2014.
- MAYORGA, M. G. **Representative one-act plays by American authors**. Boston: Little, Brown, and Company, 1924.
- MILLS, C. W. **A nova classe média (White collar)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MORAIS, F. D. C. **O teatro elisabetano como ativismo sociocultural**. 2008. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP, 2008. Disponível em:

< <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000469177&fd=y>>. Acesso em 25 de julho de 2015.

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

NOCHLIN, L. The Paterson Strike Pageant of 1913. In: FRIEDMAN, D. e MCCONACHIE, B. **Theatre for working-class audiences in the United States, 1830-1980**. Westport, CT: Greenwood Press, 1985, p. 87-96.

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

NOE, M. e MARLOWE, R. Suppressed Desires and Tickless Time: an intertextual critique of modernity. In: Carpentier, Martha e Ozieblo, Barbara. **Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell**. New York: Rodopi, 2006.

O'NEILL, E. "Strindberg and Our Theatre", 1923. Disponível em: <<http://www.imagination.com/moonstruck/clsc34w1.html>>. Acesso em 20 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. *Before Breakfast*. In: Boyce, N., Kreymborg, A., O'Neill, E. **The Provincetown plays: third series**. New York: Frank Shay, 1916, p. 193-207.

PAGE, M. **The Creative Destruction of Manhattan, 1900-1940**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

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

\_\_\_\_\_. PFISTER, J; SCHNOG, N. **Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America**. New Haven: Yale University Press, 1997.

PIAVE, F. M e VERDI, G. **La Traviata**. Veneza, 1853. Disponível em <<http://www.librettidopera.it/zpdf/traviata.pdf1853>>. Acesso em 01 de dezembro de 2015.

PURDY, S. O século Americano. In: KARNAL, Leandro [Et al.]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 173- 215.

REED, J. **Dez dias que abalaram o mundo**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

RILEY, P. **Looking for Githa**. Newcastle upon Tyne : New Writing North, 2009.

ROUDINESCO, E. e PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

SAXON, T. **American Theatre: History, Context, Form**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000.

SKUES, R. Clark Revisited: Reappraising in America. In: BURNHAM, J. (ed.). **After Freud left: A century of Psychoanalysis in America**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

- STEELE, W. D. Contemporaries. In: OZIEBLO, B. (ed.). **The Provincetown Players: a choice of the shorter works**. Sheffield, England: Sheffield Academic Press, 1994, p. 64-77.
- STRATTON, C. **Producing in little theaters**. New York: H. Holt and Company, 1921.
- STRINDBERG, A. *The Stronger*. In: **The Stronger**. Boston: The Poet Lore Company, Publishers, 1903, pp. 47-50.
- SUSMAN, W. "Personality" and the making of the twentieth-century culture. In: **Culture as history: the transformation of American Society in the twentieth Century**. New York: Pantheon Books, 1984, pp. 271-286.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VALGEMAE, M. **Accelerated Grimace: Expressionism in the American Drama of the 1920s**. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1972, pp. 1-40.
- WEBER, M. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WETZSTEON, R. **Republic of the dreams: Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960**. Simon & Schuster: New York, 2001.
- WINTHEK, S. K. Strindberg and O'Neill: a study of influence. In: **Scandinavian Studies**. Volume 31, Aug. 1959, n. 3. pp. 103-120
- WHITE, W., JELLIFFE, S. E. (eds). **The Psychoanalytic Review: A journal devoted to an understanding of human conduct**. New York, Vol. I. 1914.
- WOLFF, J. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ZINN, H. **A people's history of the United States**. New York: HarperCollins Publishers, 2003.

## Outras Referências

- Informações sobre a história do grupo *The Provincetown Players*. Disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>>. Acesso em 20 de março de 2012.
- Sobre a revista *Psychoanalytical Review*: Disponível em: <<http://npap.org/psychoanalytic/>>. Acesso em 20 de junho de 2014.
- Sobre a expressão *mad as a wet hen*: Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mad%20as%20a%20wet%20hen>>. Acesso em 21 de junho de 2014.
- Sobre a origem dos *Pageants*, consultar **The Columbia Encyclopedia**. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/topic/pageant.aspx>>. Acesso em 30 de junho de 2014.
- Atas das reuniões dos *Provincetown Players*: **Minute Book of the Provincetown Players, Inc.** 4 de setembro de 1916 - 8 de novembro de 1923. Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts.

Áudio da ópera: VERDI, G. **La Traviata**, 1853. Disponível em: <[https://archive.org/details/LaTraviata\\_201309](https://archive.org/details/LaTraviata_201309)>. Acesso em 08 de dezembro de 2015.

## Anexo I

Cronologia das peças criadas e encenadas pelo grupo *The Provincetown Players*, conforme organização feita por Robert Sarlós, em seu livro *Jig Cook and the Provincetown Players*:

<b>Summer Season 1915</b>		
[Late Summer— July 15?] <sup>1</sup>	Haggoods' house 621 Commercial St. Provincetown	First Bill <i>Suppressed Desires</i> – George Cram Cook Susan Glaspell  <i>Constancy</i> Neith Boyce
Thu., Sept. 9	Lewis Wharf <sup>2</sup> 571 Commercial St. Provincetown	Second Bill "Change Your Style" George Cram Cook  <i>Contemporaries</i> Wilbur Daniel Steele
<b>Spring–Summer Season 1916</b>		
Sun., Mar. 5	Liberal Club 137 Macdougall St. New York	<i>Suppressed Desires</i>
Shortly after Mar. 5	Ira Remsen's Studio 131 Macdougall St. New York	<i>Suppressed Desires</i>

170

Thu., July 13	Lewis Wharf <sup>3</sup>	First Bill <i>Winter's Night</i> Neith Boyce <i>Freedom</i> John Reed <i>Suppressed Desires</i>
[Sometime between Mon., Jul. 24 & Fri., Jul. 28] <sup>4</sup>		Second Bill <i>Bound East For Cardiff</i> Eugene O'Neill <i>The Game</i> Louise Bryant "Not Smart" Wilbur Daniel Steele
Tue., Aug. 8		Third Bill <i>Constancy</i> <i>The Eternal Quadrangle</i> John Reed <i>Trifles</i> Susan Glaspell
[Sometime between Mon., Aug. 21 & Fri., Aug. 25] <sup>5</sup>		Fourth Bill (Review) "Change Your Style" <i>Contemporaries</i> <i>Bound East For Cardiff</i>
Date Undetermined		Children's Bill <i>Mother Carey's Chickens</i> Henry Marion Hall
Date Undetermined		<i>Enemies</i> Neith Boyce Hutchins Hapgood
Wed., Aug. 30	Beachcomber Club's First Annual Minstrel Show Provincetown	Guest Appearance <i>Freedom</i>

## Chronology

171

Fri., Sept. 1 & Sat., Sept. 2	Lewis Wharf	Special Bill <i>Thirst</i> Eugene O'Neill <i>The Game</i> <i>Suppressed Desires</i>
1916–1917		
Fri., Nov. 3—Tue., Nov. 7 (five days)	The Playwright's Theatre <sup>6</sup> 139 Macdougall St. New York	First Bill <i>Bound East For Cardiff</i> <i>The Game</i> <i>King Arthur's Socks</i> Floyd Dell
Fri., Nov. 17—Tue., Nov. 21		Second Bill <i>Freedom</i> <i>Enemies</i> <i>Suppressed Desires</i>
Fri., Dec. 1—Tue., Dec. 5		Third Bill <i>Before Breakfast</i> Eugene O'Neill <i>Lima Beans</i> Alfred Kreymborg <i>The Two Sons</i> Neith Boyce
Fri., Dec. 15—Tue., Dec. 19		Fourth Bill <i>Joined Together</i> Brör Nordfeldt <i>The Obituary</i> Saxe Commins <i>Sauce for the Emperor</i> John Mosher
Fri., Jan. 5—Tue., Jan. 9		Fifth Bill <i>Bored</i> John Mosher

172

	<i>A Long Time Ago</i> Floyd Dell
	<i>Fog</i> Eugene O'Neill
Fri., Jan. 26—Tue., Jan. 30	Sixth Bill <i>Pan</i> Kenneth MacNichol <i>Winter's Night</i> Neith Boyce <i>A Dollar</i> David Pinski
Fri., Feb. 16—Tue., Feb. 20	Seventh Bill <i>Ivan's Homecoming</i> Irwin Granich <sup>7</sup> <i>Barbarians</i> Rita Wellman <i>The Sniper</i> Eugene O'Neill
Fri., Mar. 9—Wed., Mar. 14 (six days)	Eighth Bill <i>The Prodigal Son</i> Harry Kemp <i>Cocaine</i> Pendleton King <i>The People</i> Susan Glaspell
Fri., Mar. 30—Wed., Apr. 4	Ninth Bill (Review) <i>Barbarians</i> <i>The People</i> <i>Cocaine</i> <i>Suppressed Desires</i>
1917—1918	
Fri., Nov. 2—Tue., Nov. 6 (five days)	First Bill <i>The Long Voyage Home</i> Eugene O'Neill

## Chronology

173

Fri., Nov. 30—Thu.,  
Dec. 6 (seven days)

*Close the Book*

Susan Glaspell

*Night*

James Oppenheim

Second Bill

*Knotholes*

Maxwell Bodenheim

William Saphier

*'Ile*

Eugene O'Neill

*The Gentle Furniture*

*Shop*

Maxwell Bodenheim

*Funiculi-Funicula*

Rita Wellman

Third Bill

*Down The Airshaft*

Irwin Granich

*The Angel Intrudes*

Floyd Dell

*The Outside*

Susan Glaspell

Fourth Bill

*The Slave With Two*

*Faces*

Mary Caroline Davies

*"About Six"*

Grace Potter

*Sweet and Twenty*

Floyd Dell

Fifth Bill

*The Athenian Women*

George Cram Cook

Fri., Dec. 28—Thu.,  
Jan. 3

Fri., Jan. 25—Thu.,  
Jan. 31

Fri., Mar. 1—Thu.,  
Mar. 7

174

Mon., Mar. 18—Thu.,  
Mar. 21 (four days)

Other Players' Bill

*Manikin and Minikin*

Alfred Kreymborg

Rihani's *Static Dances*

*Two Slatterns and a*

*King*

Edna St. Vincent Millay

*Jack's House*

Alfred Kreymborg

Sixth Bill

*The Devil's Glow*

Alice Woods

*The Rib-Person*

Rita Wellman

*Contemporaries*

*The Athenian Women*

Fri., Mar. 29—Thu.,  
Apr. 4 (seven days)

Sat., Apr. 13  
For the Women's  
Peace Party of  
New York State

The Bramhall Playhouse  
138 East 27th St.  
New York

Fri., Apr. 26—Thu.,  
May 2

Seventh Bill

*The Hermit and His*

*Messiah*

F. B. Kugelman

[Frederick Kaye]

*The Rope*

Eugene O'Neill

*Woman's Honor*

Susan Glaspell

1918—1919

Fri., Nov. 22—Thu.,  
Nov. 28

First Bill

*The Princess Marries*

*the Page*

Edna St. Vincent Millay

## Chronology

175

Fri., Dec. 20—Thu.,  
Dec. 26

*Where the Cross is  
Made*  
Eugene O'Neill  
*Gee-Rusaleem*  
Florence Kiper Frank  
Second Bill

Fri., Jan. 17—Thu.,  
Jan. 23

*The Moon of the  
Caribbees*  
Eugene O'Neill  
*The Rescue*  
Rita C. Smith  
*Tickless Time*  
George Cram Cook  
Susan Glaspell  
Third Bill  
*From Portland to Dover*  
Otto Liveright

Fri., Feb. 14—Thu.,  
Feb. 20

5050  
Robert A. Parker  
*The Widow's Veil*  
Alice L. Rostetter  
*The String of the  
Samisen*  
Rita Wellman

Mon., Feb. 24 &  
Tues., Feb. 25  
Fri., Mar. 21—Thu.,  
Mar. 27

Friendly House of  
Brooklyn

Fourth Bill  
*The Baby Carriage*  
Bosworth Crocker  
*The Squealer*  
Mary F. Barber  
"Not Smart"  
Fourth Bill repeated  
  
Fifth Bill  
*The Peace that Passeth  
Understanding*  
John Reed

176

Fri., Apr. 11—Thu.,  
Apr. 17

Sat., Apr. 19—Thu.,  
Apr. 24 (six days)

Fri., Apr. 25—Thu.,  
May 1 (seven days)

Recital Hall  
828 Broad St.  
Newark

*Bernice*  
Susan Glaspell  
Sixth Bill (Review)  
*The Widow's Veil*  
*Night*  
*Bound East For Cardiff*  
*Woman's Honor*  
*The Widow's Veil*  
*The Angel Intrudes*  
*Tickless Time*  
Seventh Bill (Review)  
*The Rope*  
*The Angel Intrudes*  
*Cocaine*  
*Tickless Time*

1919–1920

Fri., Oct. 31—Thu.,  
Nov. 13 (fourteen days)

Fri., Dec. 5—Thu.,  
Dec. 18

First Bill  
*The Dreamy Kid*  
Eugene O'Neill  
*The Philosopher of*  
*Butterbiggins*  
Harold Chapin  
*Three From The Earth*  
Djuna Barnes  
*Getting Unmarried*  
Winthrop Parkhurst  
Second Bill  
*Brothers*  
Lewis Beach  
*Aria Da Capo*  
Edna St. Vincent Millay  
"Not Smart"

## Chronology

177

Fri., Jan. 9—Thu.,  
Jan. 22

Third Bill  
*The Eldest*  
Edna Ferber  
*An Irish Triangle*  
Djuna Barnes  
*Money*  
Irwin Granich

Fri., Jan. 30—Wed.,  
Feb. 4 (five days)  
For the Society for  
Ethical Culture

Y.M.C.A.  
Brooklyn

Third Bill repeated

Fri., Feb. 13—Thu.,  
Feb. 26 (fourteen days)

Fourth Bill  
*Vote the New Moon*  
Alfred Kreyborg  
*Three Travelers Watch*  
*A Sunrise*  
Wallace Stevens  
*Pie*  
Lawrence Langner

Fri., Feb. 27—Tue.,  
Mar. 2 (five days)  
For the Benefit of  
the Rand School Library

Fourth Bill repeated

Fri., Mar. 26—Thu.,  
Apr. 8 (fourteen days)

Fifth Bill  
*Last Masks*  
Arthur Schnitzler  
*Kurzy of the Sea*  
Djuna Barnes  
*Exorcism*  
Eugene O'Neill

Fri., Apr. 23—Thu.,  
May 6

Sixth Bill (Review)  
*Where the Cross is*  
*Made*  
*Aria Da Capo*  
*Sweet and Twenty*

178

## 1920-1921

Mon., Nov. 1— [Sat., Dec. 25] <sup>8</sup> (fifty-five days)		First Bill <i>Matinata</i> Lawrence Langner <i>The Emperor Jones</i> Eugene O'Neill <i>Tickless Time</i> <i>The Emperor Jones</i>
Mon., Dec. 27—Fri., Jan. 28 (moved to Princess Theatre Jan. 29)	The Selwyn Theatre 42nd St. West of Broadway, New York	
Mon., Dec. 27— [Thu., Jan. 27] (thirty-two days)		Second Bill <i>What D'You Want?</i> Lawrence Vail <i>Diff'rent</i> Eugene O'Neill <i>Diff'rent</i>
Mon., Jan. 31—Fri., Feb. 4 (moved to Princess Theatre Feb. 5)	The Selwyn Theatre 42nd St. West of Broadway, New York	
Mon., Jan. 31—Sun., Feb. 20 (twenty-one days)		Third Bill <i>The Spring</i> George Cram Cook
Mon., Feb. 28—Sun., Mar. 13 (fourteen days)		Fourth Bill <i>Love</i> Evelyn Scott
Mon., Mar. 21—Sun., Apr. 10 (twenty-one days) Additional perfor- mances on Wed., Apr. 13 and Sat., Apr. 16		Fifth Bill <i>Inheritors</i> Susan Glaspell
Mon., Apr. 25—Sun., May 15		Sixth Bill <i>Trifles</i> <i>Grotesques</i> Cloyd Head <i>The Moon of the Caribbees</i>

## Chronology

179

## "Spring Season"

Wed., May 18—Sun.,

June 5

Wed., June 8—Fri.,

July 1

*Inheritors**The Widow's Veil**Aria Da Capo**Autumn Fires*

Gustav Wied

## 1921—1922

Wed., Sept. 21—Sat.,

Oct. 1

The Princess

Theatre

39th St. near Broadway

New York

*The Spring*

Mon., Nov. 14—Thu.,

Dec. 1 (eighteen days)

Additional matinees

presented by the Theatre

Guild at the Garrick

Theatre, 65 W. 35th St.

Tue., Dec. 6—Fri.,

Dec. 16 (eleven days)

Mon., Dec. 5—Sun.,

Dec. 18 (fourteen days)

## First Bill

*The Verge*

Susan Glaspell

Mon., Jan. 9—Wed.,

Jan. 25 (seventeen

days)

## Second Bill

*Hand of the Potter*

Theodore Dreiser

## Third Bill

*A Little Act of Justice*

Norman C. Lindau

*Footsteps*

Donald Corley

*The Stick-Up*

Pierre Loving

## Fourth Bill

*Mr. Faust*

Arthur Davidson Ficke

Mon., Jan. 30—Mon.,

Feb. 13 (guest

appearance of The

Ellen Van Volkenburg-

Maurice Browne

Repertory Company)

180

Thu., Mar. 9—Sun.,  
Apr. 16 (thirty-nine  
days)

Thu., Apr. 27—Mon.,  
May 15 (eighteen days)

Fifth Bill

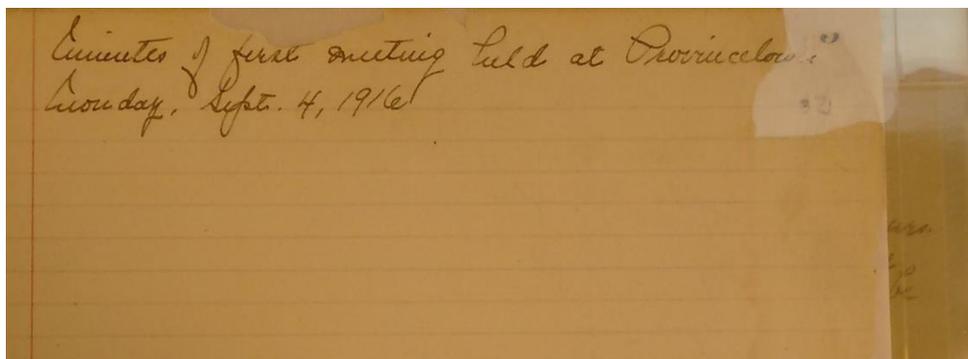
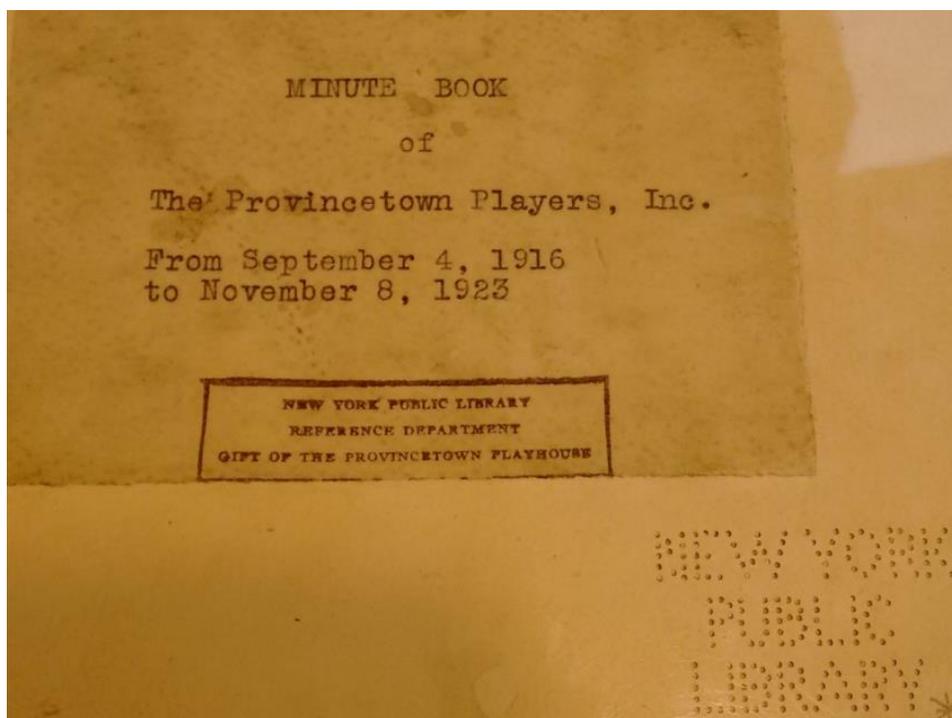
*The Hairy Ape*  
Eugene O'Neill

Sixth Bill

*"Chains of Dew"*  
Susan Glaspell

## Anexo II

Algumas imagens das atas originais, encontradas no *Minute book of the Provincetown Players, Inc.* Disponível na Biblioteca Pública de Nova Iorque<sup>175</sup>.



<sup>175</sup> *Minute book of the Provincetown Players, Inc.*, Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. DE 4 de setembro de 1916 até 8 de novembro de 1923. Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts.

## Active Members - Summer of 1916

- 1 Edward Ballantine
- 2 Stella Ballantine
- 3 Ruth Boyce
- 4 Louise Bryant
- 5 Frederick Burt
- 6 Lysa Carr
- 7 George Crane Cook
- 8 Floyd Dyer
- 9 Charles Deunth
- 10 Mary Eastman
- 11 Susan Glaspell
- 12 Mrs. Alice Hall
- 13 Dr. Henry W. Hall
- 14 Hutchins Hapgood
- 15 Lucy Huffer
- 16 Bob Nordfeldt
- 17 Margaret Nordfeldt
- 18 Wally Neaton O'Brien
- 19 Eugene O'Neill
- 20 David Carl
- 21 Ida Rank
- 22 John Reed
- 23 Edwin D. Schoonmaker
- 24 Nancy M. Schoonmaker
- 25 Margaret Style
- 26 Wilbur D. Stiles
- 27 Robert Rogers
- 28 Marguerite Zorach
- 29 William Zorach