UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUIS MARCIO ARNAUT DE TOLEDO

**O TENNESSEE WILLIAMS DESCONHECIDO E EXPERIMENTAL
DE SEIS PEÇAS EM UM ATO DAS DÉCADAS DE 1960 A 1980:
ABORDAGEM, ANÁLISE E CONTEXTO DAS PERSONAGENS FEMININAS**

São Paulo

2019

LUIS MARCIO ARNAUT DE TOLEDO

**O TENNESSEE WILLIAMS DESCONHECIDO E EXPERIMENTAL
DE SEIS PEÇAS EM UM ATO DAS DÉCADAS DE 1960 A 1980:
ABORDAGEM, ANÁLISE E CONTEXTO DAS PERSONAGENS FEMININAS**

Tese apresentada à Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração: *Teoria e Prática do Teatro*.
Linha de Pesquisa: *História do Teatro*.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti

São Paulo

2019

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
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Toledo, Luis Marcio Arnaut de
O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis
Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem,
Análise e Contexto das Personagens Femininas / Luis Marcio
Arnaud de Toledo ; orientadora, Maria Sílvia Betti. -- São
Paulo, 2019.
435 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Tennessee Williams 2. Late Plays 3. Dramaturgia 4.
Teatro Estadunidense 5. Contracultura I. Betti, Maria Sílvia
II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de

Título: O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas

Tese apresentada à Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovada em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti

Instituição: ECA-USP

Julgamento _____

Prof.^a Dr.^a Cibele Forjáz Simões

Instituição: ECA-USP

Julgamento _____

Prof.^a Dr.^a Mayumi Denise Senoi Ilari

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento _____

Prof. Dr. Fúlvio Torres Flores

Instituição: UNIVASF

Julgamento _____

Prof. Dr. João Roberto Faria

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

aos apoios direto e indireto de

Aécio Flávio Carvalho, Agenor Bevilacqua Sobrinho, Alberto Centurião, Ana Maria Liberato, André Garolli, Cristina Braga, David Kaplan, David Medeiros, Elfrida Wunderlich Biscaia, *in memorian*, Felipe Gonçalves, Fúlvio Torres Flores, Gisele Freire, Jordânia Miranda, Marcelo Braga, Rita Giovanna, Thiago Russo, Zecarlos de Andrade, amigos/as, colegas, familiares e funcionários/as da ECA-USP.

GRATIDÃO ESPECIAL

À Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti pela generosidade na orientação.

“Nós sentimos pena da Blanche.”

(Maria Eliane Moraes De Rose, 1966, em sua tese de mestrado pela Universidade do Arizona)¹

¹ (1966, p. 61, tradução nossa). *“We pity Blanche.”*

RESUMO

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. **O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas**. 2019. 417 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese analisa seis peças de Tennessee Williams escritas entre as décadas de 1960 a 1980 [*The Mutilated*, *I Can't Imagine Tomorrow*, *A Cavalier for Milady*, *Kirche*, *Küche*, *Kinder (An Outrage for the Stage)*, *Now the Cats with Jeweled Claws* e *The One Exception*)] a fim de serem investigadas as personagens femininas, sua abordagem e conjuntura a partir de um aprofundamento social, histórico e político que se afasta da leitura hegemônica das obras canônicas do autor, de realismo psicológico, biografismo e glamourizadas pelas versões fílmicas hollywoodianas. São identificadas as considerações estéticas que levam em conta as experimentações e inovações a partir dos contextos da contracultura, negligenciando, portanto, a ideia de que o autor é realista por excelência. As obras mostram uma abordagem de uma mulher que, apesar da conjuntura contracultural, não consegue se livrar do papel social prescrito. Ela é retratada em contraposição a este papel de forma crítica e paródica. Como elemento complementar de análise dramatúrgica, as características destas peças que se alinham com os expedientes mais importantes daquele momento histórico são sublinhadas, levando em conta que Williams trata estas formas a partir de sua própria estilística lírica e lacônica. Os elementos são: o épico, o teatro da crueldade, o chamado teatro do absurdo, contextualizado na conjuntura estadunidense como existencialismo metafísico, o *camp* e o grotesco.

PALAVRAS-CHAVE: Tennessee Williams. Late Plays. Dramaturgia. Teatro Norte-americano. Contracultura.

ABSTRACT

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. **The Tennessee Williams' Unknown, and Experimental Six One-act Late Plays from 1960 to 1980 decades:** Approach, Analysis and Context of Female Characters. 2019. 417 p. Thesis (PhD in Performing Arts) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis aims at analyzing the female characters in six of Tennessee Williams' late plays written between 1960 and 1980: [*The Mutilated*, *I Can't Imagine Tomorrow*, *A Cavalier for Milady*, *Kirche*, *Küche*, *Kinder (An Outrage for the Stage)*, *Now the Cats with Jeweled Claws* and *The One Exception*]. The analyzes focus on the historical and political aspects in these plays and avoid the reiteration of hegemonic readings of the author's canonical play, which tend to stress aspects such as the one of the so called psychological realism of his works, the parallels between themes and characters in Tennessee Williams' plays and in his biography, and the glamour of the Hollywood versions of his plays. The analyses of Tennessee Williams's experimentalism in the aforementioned plays discuss the innovations that stem from the context of counterculture, rather than the idea that he is na essentially realistic author. The six plays studied in this thesis show that, in spite of living in a countercultural context, women were still unable to free themselves from the socially imposed roles. The parodic representation of female characters in these plays is a critical response to this. As a complementary element of dramaturgical analysis, these analyzes will also deal with the characteristics these plays eventually share with the most important sources of theatrical experimentalism, taking in consideration the author's stylistic lyricism. These elements are the ones of the epic theatre, of the theatre of cruelty and of the so called theatre of the absurd. In the United States, they are re-contextualized as metaphysical existentialism, the camp and the grotesque.

KEYWORDS: Tennessee Williams. Late Plays. Drama. American Theater. Counterculture.

ÍNDICE DE QUADROS ILUSTRATIVOS

Quadro 1 – Levantamento quantitativo de roteiros, adaptações e/ou biografias de dramaturgos estadunidenses para cinema e TV até maio de 2019.....	92
Quadro 2 – Quantidade de indicações ou prêmios ganhados pelas obras cinematográficas de Tennessee Williams	97
Quadro 3 – Peças de Tennessee Williams premiadas ou indicadas a prêmios na Broadway	101
Quadro 4 – Quantidade de peças catalogadas escritas por Tennessee Williams	110
Quadro 5 – Peças de Tennessee Williams encenadas no circuito <i>Off-Broadway</i> a partir de 1952 até 2018.....	137
Quadro 6 – Peças de Tennessee Williams encenadas no circuito <i>Off-off-Broadway</i> a partir de 1961 até 1971.....	139

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE 1 – Peças em um ato da primeira e segunda fases

APÊNDICE 2 – Peças longas da primeira e segunda fases

APÊNDICE 3 – Peças da terceira fase em um ato e longas

APÊNDICE 4 – Peças de Tennessee Williams encenadas no Brasil

APÊNDICE 5 – Peças de Tennessee Williams na Broadway de 1945 a maio de 2019

Sumário

ÍNDICE DE QUADROS ILUSTRATIVOS	11
LISTA DE APÊNDICES	13
1 INTRODUÇÃO	25
1.1 Justificativas	34
1.1.1 Seis peças escritas entre as décadas de 1960 e 1980	34
1.1.2 A hegemonia da leitura das peças de Tennessee Williams	35
1.1.3 A dramaturgia de Tennessee Williams como um produto social	35
1.1.4 A importância da dramaturgia da terceira fase de Tennessee Williams no Brasil	36
1.1.5 Tennessee Williams e a figuração das personagens femininas	38
1.1.6 A importância do estudo de peças em um ato de Tennessee Williams no Brasil	39
1.1.7 As adaptações fílmicas	42
1.2 Hipótese da Tese	43
1.3 Constituição da Tese	43
2 O TENNESSEE WILLIAMS ACEITO E CONSUMIDO: A LEITURA HEGEMÔNICA QUE IMPEDE CONTORNOS CRÍTICOS	47
2.1 Biografia e biografismo: Quando o próprio Tennessee Williams se tornou a atração principal	49
2.2 As sentenças catalogadas pela psicanálise: A burguesia e o Psicologismo <i>Pop</i>	59
2.3 Padrões ainda não superados: Stanislavski e Freud compartilhando características comuns	66
2.4 Peças bem-feitas e personagens inesquecíveis: Estereótipos para um <i>Fugitive Kind</i>	68
2.5 A rebelião ideológica contra o realismo: A dramaturgia como um espelho quebrado para refletir o que resta de sanidade	75
2.6 O melhor drama está no espectador e não no palco: Canonicidade e hegemonia	81
2.7 Leitura tradicional x convicção política: Ideologia identitária em Tennessee Williams	84
2.8 Descaracterização, adaptação e censura: O glamour das obras congeladas no tempo pelas versões fílmicas	89
2.9 O doce pássaro do <i>Mainstream</i> : Sucesso é o que vende	98
3 NÃO É ESSE O TENNESSEE WILLIAMS QUE SE ESPERAVA: REJEIÇÃO, INCOMPREENSÃO E PRECONCEITO NA RECEPÇÃO DAS PEÇAS DA TERCEIRA FASE	107
3.1 As peças da terceira fase, não tardias: Contradições e modulações menos realistas, porém mais metafísicas e epistemológicas	109
3.2 O futuro aceitará o novo teatro de Tennessee Williams: As rupturas com o realismo, o absurdo e o derretimento da imagem fixa	115
3.3 A [re]construção da reputação de Tennessee Williams: <i>Like a Rolling Stone</i>	118
3.4 As peças da terceira fase no Brasil: Um campo vasto e ainda inexplorado	129
3.5 Tennessee Williams e a liberdade: Ser mutante, rir do absurdo da vida e de seu sofrimento inevitável	133

3.6 Se tudo ainda for autobiografia: <i>Stoned Age</i> , os estragos no teatro e o sentimentalismo sem tessitura moral	140
3.7 O teatro do excesso: Não psicológico, mas experimental e físico	146

4 SEJAM LIVRES, SEM CULPA, SEJAM O QUE VOCÊS QUISEREM SER: CONTEXTOS DE CONTRACULTURA E SUPERAÇÃO DA TECNOCRACIA 149

4.1 Direitos e desobediência: Encarando a nação que morre em fantasias, ouvindo mentiras que nada dizem	157
4.2 Rebelião estética para alimentar a mente: Paz e amor, violência e morte ameaçando a normalidade estereotipada	160
4.3 Psicodélico, físico, metafísico, <i>Off</i> e <i>Off-off</i> : Isso é teatro?	162
4.3.1 Os circuitos <i>Off</i> e <i>Off-off-Broadway</i>	168
4.3.2 <i>The Performance Group</i> e <i>The Wooster Group</i>	176
4.3.3 <i>The Living Theatre</i>	179
4.3.4 <i>The Open Theatre</i>	181
4.3.5 <i>The Theatre of Ridiculous</i>	183
4.4 Experimentos e inovações na dramaturgia de Tennessee Williams na <i>Off</i> e <i>Off-off Broadway</i> : Brecht, Artaud, teatro do ridículo e existencialismo metafísico	186

5 REVOLUÇÃO SOCIAL E FEMINISMO: ELA ESTÁ INDO EMBORA DE CASA PARA SEMPRE 197

5.1 <i>Southern Belles</i> e loucura: Opressão, dependência e heteronormatividade	200
5.2 <i>No More Southern Belles</i> : Mulheres para a sociedade pós-contracultura em Tennessee Williams	203

6 SEIS PEÇAS DE 1964 A 1983: UMA PERCEPÇÃO ANALÍTICA SOBRE AS PERSONAGENS FEMININAS 207

6.1 As mutiladas [1964]	210
6.1.1 A tragédia pastelão de Tennessee Williams: Peças não convencionais não são compreendidas e aceitas	211
6.1.2 A reflexão crítica sobre as/os desajustadas/os da sociedade: Elementos épico-líricos na dramaturgia de Williams na década de 1960	217
6.1.3 Os monstros mutilados: Desafios e desmonte da imagem e do papel construídos da mulher na sociedade	230
6.2 Não consigo imaginar o amanhã [1966]	251
6.2.1 Evidência existencialista: A incapacidade perante a solidão, a memória e o abandono	252
6.2.2 Repetições, truncamentos, circularidades: Aproximações beckettianas de desconstrução da linguagem	256
6.2.3 Significado, estabilidade e silêncio: A mulher e a linguagem que [não] conseguem figurar o amanhã	264
6.3 Um cavalheiro para Milady – uma peça em duas cenas [1976]	273
6.3.1 Uma peça para o teatro lírico: A dança e a ocultação do desejo feminino	275
6.3.2 Misturas e inversões de gênero: Marcas do <i>camp</i> revelando o grotesco	279
6.3.3 A mulher e as sobreposições antinaturais entre a vida e a morte: O jogo de ambivalência e as ambiguidades grotescas	282
6.4 Credo, cozinha, criança – um ultraje ao teatro [1979]	290
6.4.1 A adoração filosófica ao belo e à juventude: Referências germânicas na mistura de fantasia e ficção	291
6.4.2 Épico-lírico, crueldade e ridículo: Expressões dramáticas para uma estética sem precedentes na obra de Williams	308

6.4.3 Crianças, cozinha e credo: Os lugares da mulher revelando a tradição patriarcal	325
6.5 Agora é a vez das gatas com garras de brilhantes [1981]	336
6.5.1 Os embalos de Tennessee Williams: A dança da morte	337
6.5.2 <i>Black Comedy</i> , crítica ao sistema, predomínio da encenação sobre a dramaturgia e a superação da tradição: Quando o absurdo –	346
6.5.3 A vez das mulheres com garras afiadas: A crueldade metafísica e a fisicalidade do teatro	363
6.6 A única exceção [1983]	370
6.6.1 A loucura como metáfora: Um coração preso em sua própria gaiola	371
6.6.2 A mulher de sucesso nos anos 1980: Protocolos, exceções, teatro da crueldade e o <i>país tennesiano</i>	375
7 TENNESSEE WILLIAMS E OS NOVOS CONTEXTOS PARA FIGURAR A MULHER: TRANSGRESSÃO, ULTRAJE E EXPERIMENTALISMO	389
REFERÊNCIAS	397
APÊNDICE 1 – PEÇAS EM UM ATO DA PRIMEIRA E SEGUNDA FASES	419
APÊNDICE 2 – PEÇAS LONGAS DA PRIMEIRA E SEGUNDA FASES	423
APÊNDICE 3 – PEÇAS DA TERCEIRA FASE	425
APÊNDICE 4 – PEÇAS DE TENNESSEE WILLIAMS ENCENADAS NO BRASIL	429
APÊNDICE 5 – TENNESSEE WILLIAMS NA BROADWAY DE 1945 A MAIO DE 2019	433

1 INTRODUÇÃO

“Em toda a experiência humana, há paralelos que permitem o entendimento comum da narrativa e do público e é de responsabilidade assustadora para um artista tornar o que é direta ou alusivamente próximo ao seu próprio ser comunicável e compreensível, ainda que seja perturbador aos corações e mentes de todos a quem ele se dirige.”
(Tennessee Williams, do prólogo da peça *Small Craft Warnings*)¹

“Nós ouvimos dentro das palavras as coisas em suspenso, o mundo em suspenso nos nossos lábios, o instante falado, toda a matéria, todo o universo suspensos, toda a matéria está pendurada na fala. Nós estamos reunidos no mundo por um suspense no interior das palavras.”
(Valère Novarina)²

“Ele pensava ter arquitetado um método para fazer sua boca dizer tudo o que quisesse. Queria dobrá-la, trabalhá-la, submetê-la todo dia ao treinamento respirado, torná-la firme, torná-la flexível, dar-lhe músculos pelo exercício perpétuo. Até que ela se transformasse numa boca sem fala, até falar uma língua sem boca... Como um bailarino que quisesse sempre dançar mais, dançar mais longe, dançar até o fim, até que não houvesse mais ninguém no espaço.”
(Valère Novarina)³

“O lirismo presente na dramaturgia de Tennessee Williams, geralmente encarado como resultado exclusivo da figuração dos processos subjetivos da memória do indivíduo, é indissociável da representação do Sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas.”
(Maria Sílvia Betti)⁴

A dramaturgia consagrada, composta por um dramaturgo em sua mesa de trabalho, antes com sua máquina de escrever portátil, hoje com seu *notebook* ou computador pessoal, tem sido, muitas vezes, negligenciada por grupos contemporâneos. É acusada de fechada, ultrapassada, conservadora, textocêntrica e obsoleta, porque não daria liberdade para criar e expressar o que se pensa e sente. Se for o caso de utilizar um texto *pronto*, é preciso *remodelar*, adaptá-lo aos gostos da plateia atual.

Esta realidade parece estar rejeitando a matéria de trabalho do próprio teatro, que é a dramaturgia, além da sua própria historiografia. Fomenta a fragmentação antes de conhecer o que é inteiro e consolidado; a pós-dramaticidade antes de conhecer os rudimentos do drama em si, sua história e os caminhos percorridos para o domínio não só das técnicas de teatro, mas, da mesma forma, para reger a estética que condiciona a opção de encenação.

Tennessee Williams é um artesão engenhoso da *palavra*⁵ e, em um primeiro momento, parece estar na contramão do muito que se faz no teatro contemporâneo, que dá importância

¹ Williams (2000c, p. 712, tradução nossa). “*In all human experience, there are parallels which permit common understanding in the telling and hearing, and it is the frightening responsibility of an artist to make what is directly or allusively close to his own being communicable and understandable, however disturbingly, to the hearts and minds of all whom he addresses.*”

As traduções do inglês de textos de Tennessee Williams, comentadores e outros são de nossa autoria, e os respectivos originais estão em notas de rodapé. Nos demais casos em que isso não ocorrer, os créditos das fontes serão indicados.

² NOVARINA, V. **Diante da palavra**. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 16-17. Disponível em: <<https://edoc.site/valere-novarina-diante-da-palavra-pdf-free.html>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

³ NOVARINA, V. **Teatro dos ouvidos**. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 11.

⁴ Betti (2012a, p. 16).

ao corpo, ao gesto e à *performance*, com uma aparente atenuação do *verbo* como uma circunstância de trabalho. Parece que o momento atual quer tirar seu papel de reflexão e transformação para entregar a outros *representantes*. Não é isso o que acontece com as peças pertencentes ao conjunto de obras escritas nos seus últimos 21 anos de vida, onde estes elementos, novidades na época, ganham espaço nesta dramaturgia tocante e, infelizmente, desconhecida no Brasil. A tachação inicial de que sua obra é conservadora e textocêntrica tem uma ressonância falsa. Nos Estados Unidos, a integração desses elementos já acontece nas encenações dos últimos anos com a redescoberta deste material e de todas as outras obras.

Williams tem feito da palavra, durante sua carreira, o seu principal objeto, concedendo-lhe outras possibilidades, metáforas e imagens, retirando-a do seu lugar habitual e transpondo-a para um universo de múltiplos significados. Nas suas obras de seus últimos anos há modificação daquela linguagem. A *palavra* ainda está lá, contém a latência das personagens, sua psicologia e suas interações. No entanto a fisicalidade completa sua expressão. Encenações tradicionais o levarão para uma interpretação dramatúrgica rasa se não atender à estética que as peças recorrem.

Williams é confrontado com a inabilidade de interpretação de textos e de escuta, visto o mundo contemporâneo atentar à virtualidade, à fragmentação e às ideias mastigadas, sem necessidade de reflexão. Sua obra dependerá de uma leitura aprofundada para dessecar a *palavra* justaposta com essa nova linguagem física, mas que, também, está nas lacunas, nos silêncios, nas frases truncadas, a fim de superar a fragmentação; uma escuta atenciosa, sem ansiedade, para penetrar neste universo teatral que traz uma necessidade de concentração e disposição que extrapola as facilidades das cenas pulverizadas. A *palavra* de Tennessee Williams, especialmente a de seus últimos anos com sua nova linguagem, tem muitas *outras* funções e demanda consideração redobrada, um verdadeiro mergulho dos atores, diretores e do público.

As palavras têm, tiram e dão poder, assim como a fisicalidade, as lacunas, os silêncios e as frases incompletas. Muitas vezes não espelham apenas a ação dramática, mas, perpassam a poesia e trazem à tona uma das características pela qual Tennessee Williams se tornou muito conhecido: o lirismo. Em todo seu conjunto de obras, mesmo submergindo em substratos de violência, ambientes sórdidos, situações ou personagens escatológicas, estéticas que mais parecem um exagero ou ultraje ao teatro convencional, o dramaturgo jamais desinteressou-se

⁵ A ideia desenvolvida sobre a relação da *palavra* com a obra de Williams foi inspirada na palestra *Tennessee Williams: hoje e sempre*, proferida pela Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti — sendo este trecho uma recriação e desenvolvimento a partir de suas exposições — em 29 de outubro de 2018, na *Oficina Cultural Oswald de Andrade* [São Paulo-SP], em evento do projeto *Homens à deriva*, coordenado pelo diretor André Garolli.

do cerne poético. Ainda que se valendo de uma mistura de diversos elementos formais que se assemelham ao experimentalismo do *Off-off-Broadway*, como expedientes épicos não brechtianos, muita semelhança com o teatro da crueldade de Artaud, também com o chamado teatro do absurdo, o *camp*, a *black comedy*, o grotesco ou o *Grand guignol*, a poesia para Tennessee sempre foi uma força necessária para equilibrar e nutrir a vida. É, para ele, o grande contraponto com o mundo fora dos processos de produção que sempre retratou e das personagens inseridas nele sem a conexão com o *establishment* capitalista.

Não é possível negar que o mundo atual é dependente da *palavra*. Vítima em um período assombroso durante os processos de censura das décadas de 1960 a 1980, quando muitos textos geniais foram trancados intencionalmente nas gavetas burocráticas do regime civil-militar brasileiro ou picotados para dar tristes espaços apenas a silêncios, vazios e truncamentos, a palavra precisa hoje voltar a ter seu lugar reconhecido e não ser permitido seu esfacelamento: o teatro é lugar de resistência. A palavra não perdeu o seu lugar, está apenas muito bem acompanhada com seus complementos.

Há grandes descobertas por trás deste Tennessee Williams que espera uma chance para sua obra inédita no Brasil: os textos escritos em seus derradeiros anos.

Esta tese, voltada à dramaturgia dita da *palavra* e das estéticas experimentais que o dramaturgo empregou nas obras escritas nos últimos 20 anos, poderá contribuir nas pesquisas coletivas teatrais contemporâneas e apontar congeneridades, porque está ligada a uma nova linguagem, integrada e multifacetada com a fisicalidade. Procura lançar um olhar sobre todo o conjunto da obra do autor, embora tenha enfoque naquelas inéditas no Brasil, escritas após 1961 e que estão apartadas de sua fase mais celebrada. E isto não apenas para sua compreensão, porém para ressaltar as dimensões históricas e sociológicas da dramaturgia estadunidense no Brasil, sua importância e influência.

Se sua contribuição cultural e artística aqui defrontada está em consonância com diversas linhas estéticas que revolucionaram o teatro e fizeram surgir o experimentalismo da década de 1960 nos Estados Unidos, é assertivo dizer que suas encenações precisarão hoje se apropriar de estéticas aportadas pelo teatro contemporâneo. Desta forma, haverá um alinhamento de estéticas, tal como uma ação cooperativa e sinérgica. Tennessee estava à frente de seu tempo com suas obras escritas entre 1962 e 1983.

Para se compreender o conjunto de obras cotejadas nesta pesquisa, é importante definir a organização didática do conjunto completo de peças de Tennessee Williams em suas três fases temporais, a partir de características dramáticas distintas:

a) as peças escritas entre 1930 até 1944 são conhecidas como *early plays*. A primeira que se tem notícia é uma peça em um ato de 1929/1930, e esta é a data oficializada que marca sua entrada na dramaturgia estadunidense, com o título de *Beauty Is the Word*, publicada em *The Tennessee Williams Annual Studies* (2018).

Pode-se traduzir a expressão *early plays* em peças iniciais ou primeiras peças. Entretanto, não são consideradas aqui como rascunhos ou de aprendizado [*apprentice plays*], porque revelam um dramaturgo maduro, de certa maneira, e não simplesmente um jovem iniciante em desenvolvimento. É certo que nelas há muitos expedientes usados por Williams em suas peças seguintes, referências, personagens e expressões, entre outras questões estéticas e substratos ficcionais. Isso faz parte do universo estilístico de Williams, como se verá no capítulo seis, e não pode ser considerado meramente um *aproveitamento* de ideias. Tudo pôde ser reutilizado, não por isso são peças menores, não merecendo atenção. Será utilizado o termo *primeira fase* para se referir a este conjunto de obras.

Segundo Hale (1997, p. 11-27), a principal característica desta coleção é seu pareamento com o momento social, político e histórico. A principal influência de Williams neste primeiro período foi o grupo amador *The Mummers*, que refletiam questões sociopolíticas em suas encenações. Inclinado a escrever para o grupo, fez uma de suas primeiras peças de caráter antimilitarista chamada *Headlines*. O diretor do grupo se tornou uma espécie de mentor para ele.

Teve estreito contato com a *Union of St. Louis Artists and Writers*, um grupo boêmio, com um misto de literatos, ativistas radicais e pseudomarxistas, organizado pelo ex-mineiro de carvão, Jack Conroy, líder sindical e escritor voltado a questões do proletário e da opressão capitalista. Chegou a ser considerado o Gorki estadunidense, por ter escrito os mais representativos ensaios sobre a Grande Depressão na época. Segundo a pesquisadora Allean Hale, a escolha de Williams por se focar em personagens párias e desenraizados da sociedade surgiu a partir desta convivência. Contudo a maior influência de Conroy foi observada em suas próximas três peças focadas no proletariado.⁶

Obras como *Candles to the Sun* e *The Fugitive Kind* foram escritas pensando em ser encenadas pelos *Mummers*, ambas compassando discurso poético com diálogos coloquiais, além do forte apelo sociopolítico. *Candles...* é sobre uma greve de mineiros de carvão e *The Fugitive...* retrata um gângster em fuga e um comunista como personagens.⁷

⁶ Ibid., p. 16.

⁷ Ibid., p. 16-17.

Na Universidade de Washington, tinha William G. B. Carson como professor de dramaturgia e, ao trabalharem as peças em um ato, Tennessee escreveu *Me, Vashya!*, um texto pacifista e com motivações socialistas. Embora o professor a tenha considerado um melodrama, seu contexto político é bastante crítico. Logo depois, na Universidade de Iowa, foi aluno do seu prestigioso curso de Arte Dramática, no qual teve contato com novos conceitos do drama e com a prática teatral. Um de seus professores de dramaturgia fora um dos responsáveis pela administração do *Federal Theatre*, cuja ênfase social encorajou produções chamadas de *Living Newspapers* e *agitprop*. Suas peças desta época foram as desconhecidas *The Big Scene*, uma sátira a Hollywood, e *Quit Eating*, uma peça sobre prisão, escritas entre 1937-1938. Seus roteiros para rádio também tinham fundos sociais e acabaram por ser censurados, o que levou o diretor do grupo a se indispor com os responsáveis e afastar cada vez mais aquele quieto, tímido e discreto Tom Williams.

Já assinando Tennessee Williams, escreveu *Spring Storm*, com um foco nos desafios sexuais da juventude, expediente ficcional que retomou em outras obras e que serviu de mote para a associação de sua obra a questões psicologizantes. A castração feminina e a figura masculina dominantes em *Spring...* foram assentadas em August Strindberg e Henrik Ibsen.⁸

Utilizando o Sul dos Estados Unidos quase que exclusivamente, com estas suas peças foi considerado por muito tempo o dramaturgo do Sul, título que perdurou até suas peças da fase seguinte e foi desbancado em sua terceira e última fase. Sendo assim, muitas encenações focam ainda sua concepção estética em uma visão que supervaloriza os mitos sulistas dos Estados Unidos, querendo reproduzir uma espécie de charme e tradição que limita a leitura de sua obra. Isto é observado, principalmente, em encenações.

Quando de volta a St. Louis em 1938, escreveu *Not about Nightingales*, baseado em uma greve de fome real em um presídio. Trouxe com este texto uma grande inovação, centralizando sons e ações fora do palco e dois cenários diferentes e concomitantes, a prisão e o escritório do diretor. É, sem dúvida, sua peça mais proletária.⁹

No ano seguinte, Williams enviou um conjunto de peças chamado *American Blues*, com um corpulento retrato crítico social (FLORES, 2015), a um concurso do *Group Theatre*, com o qual ganhou 100 dólares. Além de receber uma carta de Audrey Wood oferecendo-se para ser sua agente. Dois eventos que mudaram sua vida. Ele não tinha noção que o grupo era encabeçado por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg, com um corpo importante

⁸ Ibid., p. 17-19.

⁹ Ibid., p. 19.

de atores e diretores como John Garfield, Lee J. Cobb, Karl Malden e Elia Kazan. Além dos grandes dramaturgos Clifford Odets, Paul Green e Irwin Shaw.

A seguir, escreveu *Battle of Angels*, lida e admirada por duas das pessoas mais importantes do teatro nova-iorquino, John Gassner e Theresa Hellburn, na *The New School for Social Research* em 1940, e levada ao curso por sua agente. Nesta escola trabalhava nada mais do que Erwin Piscator, cujas técnicas do teatro político e do uso do palco como um fórum Tennessee tomou como elementos importantes para sua dramaturgia nos últimos anos de vida. Reflexos destes substratos do teatro político já foram vistos em *The Glass Menagerie*, sua primeira peça escrita em Nova Iorque.¹⁰

Antes, ao conhecer o dramaturgo e poeta Donald Windham, fez parceria, adaptando um conto de D. H. Lawrence, *You Touched Me! – a Romantic Comedy in Three Acts*, peça com ação dramática na Inglaterra durante a Segunda Guerra.

As peças longas deste período tinham um viés preocupado com o roteiro cinematográfico, extravasando o sonho do autor em se tornar roteirista em Hollywood e ter bons salários. Estruturas semelhantes ao roteiro são possíveis de serem enxergadas, quando se encontram rudimentos de cenas bastante concatenadas entre si a fim de uma resolução de conflito.¹¹ Houve naquele momento um chamamento dos dramaturgos para se tornarem roteiristas dos grandes estúdios de Hollywood. Era uma frente de trabalho bastante importante. Isto porque o cinema falado estava no início e precisava de bons diálogos. O cinema era uma indústria em ascensão. Além disso, a Grande Depressão havia deixado muitos desempregados na área. Tennessee logo foi contratado, mas seus escritos não foram considerados comerciais. Deste momento de sua vida, ele faz uma autoparódia na peça *Small Craft Warnings* na personagem do roteirista gay Doc que foi rejeitado pelo sistema por escrever de forma muito culta, bem acima dos padrões exigidos para o cinema comercial.

Suas peças em um ato, em mais quantidade que as longas, apresentavam uma ruptura com as progressões de ações que levavam a um clímax e ao desfecho, de acordo com Betti (2011b, p. 8-10). Tinham uma composição de personagens e diálogos experimentais, eram obras abertas, chegando até se aproximar formalmente com o chamado teatro do absurdo. Estas propriedades seriam percebidas como estéticas determinantes de sua dramaturgia, também, naquelas escritas após 1961. As trocas dialógicas são repletas de elipses, o que as afasta do realismo, aproximando-se do expressionismo. As rubricas das obras escritas nesta

¹⁰ Ibid., p. 21.

¹¹ Ibid.

fase têm dimensões que vão além de suas funções tradicionais, criando uma expressão literária eminente, o que pouco se verá na dramaturgia de sua última fase;

b) na fase áurea, com suas obras conhecidas em todo o mundo, de 1945 até 1961, sua dramaturgia foi intitulada *major plays*. A tradução que se sugere é de: peças mais famosas que as outras, mais prestigiadas ou mais reconhecidas. Serão referidas aqui como *peças famosas*, *mais celebradas* ou ainda da segunda fase do autor. Quando a palavra *major* se refere à grandiosidade e fama, pode ser traduzida como *grandes peças* ou, ainda, *peças principais*, em tradução literal. No contexto deste trabalho, esta tradução não será considerada pelo fato de trazer impressões que negligenciam uma vasta gama de produção dramática que sequer tinha sido lida ou encenada quando já se utilizava esta palavra, considerando estas peças mais importantes do que as outras em todos os sentidos, simplesmente porque fizeram sucesso na Broadway.

Há uma tendência mundial de se desinteressar do conjunto completo das obras do autor e dar um foco pouco abrangente a elas, ao se considerar apenas estas *major plays* e suas características hegemônicas de forma e conteúdo quando se quer levar em conta que estariam dentro de uma *fórmula* para se compor uma *peça bem escrita*. Ou que fariam parte de uma estilística formal e tipificada intitulada *American playwriting*.

Como conjunto literário, são consideradas por muitos pesquisadores como o cânone de Williams, composto pelas obras mais celebradas, embora tenha sido sua fase menos produtiva em termos quantitativos. Porém foram pareadas com a indústria cultural e exploradas como produtos do *mainstream*, levando-as ao sucesso na Broadway e a prestigiadas adaptações em Hollywood. Isso contribuiu para sua fama ao redor do planeta, bem como sua glamourização, discussão apresentada no capítulo dois. Com isso, a maneira como estas peças têm sido compreendidas e montadas tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil definiram padrões supervalorizados e têm delineado a leitura de qualquer trabalho de Tennessee, criando um preconceito injustificado sobre todo o conjunto de sua obra, mesmo sem conhecê-lo de fato. Utilizar os termos *peças famosas* ou *segunda fase* no contexto deste trabalho é mais adequado pelo fato desta pesquisa buscar a compreensão e o questionamento sobre esta notoriedade, estudando as obras que se seguiram a elas. A peça que iniciou essa fase foi *The Glass Menagerie*, escrita em 1944, com estreia estrondosa na Broadway no ano seguinte. A que encerrou foi *The Night of the Iguana*, último grande sucesso neste circuito. Todos os outros espetáculos seus lá após este foram considerados fracassos comerciais.

Elevado à condição de celebridade, passou a seguir os passos bastante claros dos padrões da Broadway e das possibilidades de adaptações fílmicas para Hollywood, visando

uma maior popularização de sua obra. A contestação sociopolítica nunca deixou de figurar em sua dramaturgia. O que se observa nestas obras são formas sensíveis e poéticas de análise sobre as transformações e contradições da sociedade em que estava inserido. Contudo a crítica dominante incutiu uma visão realista e psicologizante da construção das personagens e de sua matéria ficcional, negligenciando outros contornos. Todavia, o dramaturgo era alçado a grandes experiências no *mainstream*, um sucesso atrás do outro, ganhando prêmios importantes e alçado para o status de grande dramaturgo no país. Tennessee não deixou, nesta fase, de retratar personagens que emergiam claros cenários sociais, nem seu lirismo e suas rubricas que lembravam composição literária, mesmo que isso tenha sido obstruído pela leitura hegemônica;

c) os trabalhos que se sucederam a partir de então são denominados *late* ou *later plays*. Estas peças são nomeadas, também, como *post-Iguana* [pós-Iguana], como faz Baiyun (2007, p. 7). Estas expressões podem ser interpretadas como peças arrojadas, ousadas e inovantes de Tennessee Williams. Em tradução literal, são as finais ou tardias e, referindo-se a elas assim, são vistas como aquelas que chegaram tarde demais, após o período frutífero do autor; que se desenvolveram de forma fraca e arrastada; pouco usuais, que ocorreram fora do período ideal; que se manifestaram em uma época inapropriada; que aconteceram além do tempo determinado como o de maior criatividade e sucesso; extemporâneas, inoportunas, indolentes, sem expressão. E o que ocorre com elas é o contrário, como este trabalho irá mostrar, uma grande fluência estética sem precedentes na história da dramaturgia estadunidense, o que vem equipará-las às mais conhecidas, retirando-as da superfície e aprofundando-as sob os aspectos culturais, estéticos e históricos.

Essas peças são mais honestas que aquelas consideradas cânones, concordando com Prosser (2009, p. 268), por trazer a dramatização de paradoxos não só na contextualização, mas na forma, que as diferencia de toda a obra de Tennessee. O termo *late plays* deve ser mais do que uma mera definição de tempo ou descrição cronológica. *Late* deverá sugerir uma postura mais tolerante para as diferenças, o mundo e seus rótulos, acolhendo contradições e modulações menos realistas, porém mais metafísicas e epistemológicas. Daí a sugestão da apropriação do termo *peças da terceira fase* para este trabalho.

As peças da terceira fase podem ser classificadas de formas diferentes a partir de datas que levam em conta certas inovações de forma e conteúdo: 1962, a partir de *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore*; 1960, a partir de *The Day on Which a Man Dies – an Occidental Noh Play*; e, ainda, 1958, a partir de *Suddenly, Last Summer*. Dorff (1999, p. 17), por sua vez, as considera a partir de 1957, após *Orpheus Descending*, porque conceitua as inovações

formais das peças do autor a partir desta obra. Para qualquer classificação temporal ou estrutural, todavia, diversos motivos são usados, tais como: inovações estéticas experimentais e artísticas ou o alinhamento com as estéticas do *Off* e *Off-off-Broadway*; a forma e o conteúdo ficcional que o dramaturgo aborda; e, principalmente, o sucesso ou não de público e crítica que obteve com suas montagens e publicações. Este último se mostra o critério mais coerente com o objetivo deste trabalho, visto que os outros não apresentam convergências de datas quando da pesquisa bibliográfica.

Serão apreciadas como peças da terceira fase aqui, portanto, aquelas a partir de 1962, escritas após *The Night of the Iguana*; ainda mais pelo fato de que são identificadas como inéditas no Brasil e em grande parte do mundo; não tiveram os mesmos destaques quando de suas encenações, em relação às famosas; são pouco divulgadas e, por conseguinte, isso permite que a compreensão abrangente da obra do dramaturgo seja obstruída, o que preserva aos olhos contemporâneos o eterno autor apenas de *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*.

Há outro aspecto bastante importante neste conjunto de trabalhos após esta data: uma transgressão daquilo que o público e a crítica formal esperavam de Tennessee e que o levou a não fazer sucesso comercial, evidenciando consonâncias com o teatro experimentalista estadunidense dos anos 1960 em diante e os princípios contraculturais dos chamados teatros da *Off* e *Off-off-Broadway*. Emergiu de forma mais clara aquele Williams da juvenília, preocupado com a crítica sociopolítica e das experimentações estéticas de forma e conteúdo. É o clímax de sua carreira artística, em que deixou emergir substratos estilísticos tão variados, miscigenados e caóticos nunca vistos na composição dramática de um escritor aclamado pelo *mainstream* nos Estados Unidos.

Considerando o caráter de ruptura e que ressalta a transformação de sua obra, demonstrando características, de fato, transgressoras para a dramaturgia anterior de Williams, este trabalho se centraliza na identificação do distanciamento do padrão hegemônico da leitura das peças de Tennessee, de realismo psicológico e autobiográfico, para um patamar que vai além do dramático normatizado, tendo como objetivo principal a análise das personagens femininas e seus contextos.

Todas as referências a peças de Williams serão apresentadas no original em inglês, exceto quando devidamente enunciadas ou referenciadas de uma tradução publicada. Sugestões de tradução destes títulos são apresentadas nos Apêndices 1, 2 e 3, baseadas em traduções publicadas, encenadas, também retiradas de pesquisas acadêmicas, livros e do livro de contos traduzido a partir de títulos homônimos.

Todas as traduções indicadas nas citações e epígrafes não fazem parte do escopo desta tese, servindo apenas para facilitar a leitura e compreensão dos trechos originais em inglês citados e dos títulos das peças referidas. São traduções literais e simplificadas, apenas tentando ser fiéis ao texto original tanto quanto possível.

1.1 Justificativas

“MABEL: Esther, seu tio e eu não podemos perder nosso tempo assistindo o sol se pôr. Nós temos um propósito sério na vida.”
(Tennessee Williams, da peça *Beauty is the World*)¹²

As motivações para esta pesquisa não estão apenas baseadas na admiração da obra surpreendente de Tennessee Williams escrita entre 1962 e 1983, que o desloca do cânone literário em que foi assentado com suas obras celebradas. Também, não estão apoiadas na sua proficuidade artística, seu lirismo em contraponto com as experimentações de forma e conteúdo ou sua abrasividade irônica, que o faz ser um autor de destaque entre os dramaturgos estadunidenses. Há várias considerações importantes para fundamentar este trabalho.

1.1.1 Seis peças escritas entre as décadas de 1960 e 1980

No início desta pesquisa havia pouco contato com o conjunto completo publicado das obras da terceira fase de Tennessee Williams por expressa indisponibilidade nas bibliotecas e livrarias brasileiras ou em forma digital, tanto as longas quanto as em um ato. O conjunto completo destas obras publicadas foi adquirido ao longo dos anos seguintes, assim, a quantidade de peças disponível para ser lida era limitada quando da confecção do projeto inicial. Nos Estados Unidos há diversas edições com publicação de algumas destas peças. As versões utilizadas aqui são aquelas cujo acesso permitiu o primeiro contato com os textos, ainda no ano de 2016. Mesmo assim, foi a partir destas poucas edições acessíveis que se formou esta coleção de seis obras, cotejadas também pelas seguintes razões:

- serem duas de cada década entre 1961 e 1983;
- retratarem personagens femininas e os seus contextos social, político e histórico;
- a maioria das personagens da peça ser mulheres, protagonistas e *outsiders*; e

¹² WILLIAMS, T. *Beauty is the World*. In: **The Missouri Review**, Volume 7, Number 3, 1984, p. 185-195. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/412452/pdf>>. Acesso em: 9 abr. 2019. *“MABEL: Esther, your Uncle and I can't afford to waste our time watching sunsets. We have a serious purpose in life.”*

- quando o projeto de pesquisa foi composto, não havia nenhuma publicação no Brasil acerca de suas análises.

É importante enunciar as edições de onde foram retiradas para deixar claro que o conjunto de obras de Tennessee Williams não é sistematicamente organizado, não existindo um acervo constituído e aparelhado e, por este motivo, suas peças estão pulverizadas em diversas instituições. O acervo não tem *corpus*.

O acesso às obras da terceira fase do dramaturgo no Brasil é pior que nos Estados Unidos, pois é limitado e dispendioso. Sua aquisição é feita a preços exorbitantes de taxas internacionais e demoradas pela internet, algumas até sem sucesso de entrega da obra adquirida, com preços bastante acima da realidade financeira de um pesquisador brasileiro.

As seis peças conseguem abranger a conjuntura temática do universo feminino, contrapondo subjetividades com seu papel social, dando a ela um sentido crítico de caráter sócio-histórico. Introjetadas da *Off* e *Off-off-Broadway*, por onde Tennessee Williams circulava, as inovações experimentais são observadas com bastante relevância para dar conta desses expedientes.

1.1.2 A hegemonia da leitura das peças de Tennessee Williams

Um assunto pouco levado em conta nas produções e análises acadêmicas do Brasil é a padronização por meio da qual se realiza a leitura das peças de Tennessee Williams, de realismo psicológico, supervalorizando aspectos de construção de personagem e drama familiar; autobiografia; elementos convencionais aceitos como realistas que levam suas montagens para concepções mais naturalistas; e as considerações equivocadas que supõem serem seus trabalhos *peças bem-feitas*.

Questionar a visão hegemônica com que se leem as obras de Williams é uma abordagem singular no Brasil. É uma inquirição que aponta uma visão desapegada das teorias psicanalíticas de Freud ao analisar personagens e uma visão sobre a importação de valores capitalistas estadunidenses, sem reflexão, em detrimento dos valores artísticos do teatro e da dramaturgia.

1.1.3 A dramaturgia de Tennessee Williams como um produto social

Toda obra humana está localizada em uma estrutura social, por isso afetada por ela. Esta circunstância transcorre também com as obras de arte. Contudo há uma crença que

rememora a noção romântica do artista do século 19 em que o escritor é “associal, dotado de gênio, esperando a divina inspiração e eximido de todas as regras normais de intercâmbio social, portanto, é muito a-histórico e limitado” (WOLFF, 1982, p. 25). A marginalização de Williams por causa de suas obras da terceira fase, tidas como vulgares e insalubres, é uma forma de caracterizá-lo de alienado e isolado da sociedade, como se a matéria de seu trabalho fosse uma sociedade inumana. E isto ocorre com os artistas, segundo a professora da Universidade de Manchester Janet Wolff, porque o que se espera é que a arte transcenda a vida e supere o real, o social e até mesmo o pessoal.¹³ O dramaturgo é considerado como se estivesse fora da sociedade, um marginal, excêntrico e distante das condições usuais das pessoas comuns, devido ao fato de ser *favorecido* pelo dom do *gênio artístico*.

É por este motivo que se justifica a análise social, política e histórica das obras aqui cotejadas, indo contra a leitura hegemônica da dramaturgia tennesiana. Há diversas razões que caracterizam forma e conteúdo, que vão desde a biográfica, a tradicional psicológica, passando pelas raras abordagens social e histórica. “Embora as vozes do texto se originem, evidentemente, da pena do autor, sua multiplicidade vem da complexidade do mundo social no qual o autor está localizado.”¹⁴ Não se quer, em absoluto, diminuir os outros substratos tradicionais de sua obra aqui não abordados. Ao contrário, a proposta é enveredar por um sistema de questionamentos investigativos que quase nunca são considerados para alargar as dimensões de entendimento da dramaturgia de Tennessee Williams. A proposta desta tese é privilegiar esta essência sociológica como um tratamento invulgar na leitura de Williams, baseado em Wolff (1982), ao dizer que a arte é um produto social.

1.1.4 A importância da dramaturgia da terceira fase de Tennessee Williams no Brasil

O conjunto de obras escritas por Tennessee Williams após o ano de 1961 não é conhecido no Brasil. O influxo das estéticas do teatro experimental da década de 1960 nos Estados Unidos é um elemento original no estudo da obra. Em torno de 44 peças em um ato e 13 longas [ver Quadro 4] foram encontradas em citações nas referências consultadas para esta pesquisa. As peças da terceira fase compõem quase metade do conjunto de obras conhecidas do autor juntando as outras duas fases, sendo que três delas foram encenadas no país até maio de 2019 e apenas uma teve sua tradução publicada, com uma tiragem módica e restrita (CUNHA, 2004). Cotejar este conjunto de obras é de um valor inestimável para a compreensão da totalidade, amplitude da dramaturgia de Williams e sua divulgação no Brasil.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., p. 142.

Além disso, auxilia a superar preconceitos com os quais suas obras mais famosas se tornaram admiradas ou não. Tem-se a chance de investigar a trajetória das obras da terceira fase, a recepção contrária e violenta que teve nos Estados Unidos e, sobretudo, evidenciar a clara consciência do dramaturgo sobre a sociedade em que estava inserido, afora os contextos do teatro experimental daquela época, ainda uma novidade no país.

Tennessee Williams é um dramaturgo muito encenado no Brasil desde a década de 1940 até os dias atuais. No Apêndice 4 é possível conhecer as obras encenadas no país, o que corrobora sua importância para a historiografia do teatro brasileiro e a formação de público ao longo do tempo.

Tennessee é, e talvez será sempre, um grande atrativo ao teatro profissional no Brasil. Conhecer sua obra, ainda ignorada no país, poderá abrir portas e preencher um grande hiato sobre uma fase inexplorada por motivos que mais têm a ver com o sistema produtivo cultural estadunidense, que no Brasil, em princípio, não faria sentido considerá-los. Mesmo porque, até nos Estados Unidos isso já está se diluindo desde a década de 1990.

Esta proposta de análise social, política e histórica sobre a obra de Tennessee, desbancando a visão tradicional do que se convencionou chamar no Brasil de realismo psicológico e da hegemonia do biografismo, poderá revelar questões importantes da sociedade estadunidense, fluindo aspectos críticos que poderão auxiliar a reflexão da própria sociedade e conjuntura brasileiras. Como traz estéticas que se alinham com o teatro contemporâneo, poderá se dispor com as linguagens que perfilam os palcos do país. O dramaturgo tem muito a dizer aos brasileiros, na forma e no conteúdo, sobre uma sociedade que tem sido bastante reproduzida e reafirmada na atual conjuntura como modelo capitalista a ser seguido.

Propõe-se, conjuntamente, investigar como se deu a sua redescoberta nos anos de 1990 nos Estados Unidos, a partir de uma releitura muito mais consistente de sua obra anterior, o que viria a ser uma retomada da sua reputação (SADDIK, 1999). Sendo que no Brasil, poderia acontecer o mesmo, com uma nova/outra visão, abordando o dramaturgo como um outro artista, dada a profunda diferença de sua obra da terceira fase com o conjunto de peças de outras fases anteriores.

É uma dramaturgia que se difere de todo o trabalho de Williams, podendo-se afirmar que com essas peças ele sequer *parece ele mesmo*, considerando os preconceitos e canonicidade com que são lidas suas obras anteriores. É fazer uma incursão por um período em que o trabalho de Tennessee é inexplorado, podendo surpreender admiradores, pesquisadores e artistas em geral no país. A hegemonia psicologizante e biográfica das peças mais famosas obstruiu os contornos sociais e históricos para os brasileiros; bem como os

contextos estéticos em que foram estruturadas, retirando do foco a liberdade do dramaturgo em utilizar recursos então emergentes no teatro estadunidense dos contextos da contracultura a partir dos anos de 1960, ou de até antes.

Visto não existirem traduções e interesse em encenações de peças da terceira fase, este estudo é uma forma de abrir um leque de possibilidades que destravam a carreira do dramaturgo no Brasil, retirando-o do pedestal de realista, entre tantas outras leituras tidas como *tradicionais* de se referirem a ele. Revela o Tennessee Williams nunca visto e não aquele apenas reconhecido como integrante do *mainstream*. Ou mesmo o autor de apenas uma dezena de peças famosas e muito montadas.

1.1.5 Tennessee Williams e a figuração das personagens femininas

Enquanto a grande maioria dos trabalhos acadêmicos se dobra sobre a verificação e diagnóstico psicologizantes ou evidenciando personagens apenas por serem desequilibradas ou doentes, pareadas com pessoas reais ligadas à vida do dramaturgo, este trabalho dá um foco específico à análise das personagens femininas sob aspectos quase nunca investigados em sua dramaturgia no Brasil. Ao invés de cotejar apenas aspectos psicanalíticos estereotipados de *mulheres infelizes*, *histéricas* ou *às voltas com as pulsões sexuais*, como tradicionalmente são consideradas as personagens femininas de Tennessee, lança-se um olhar crítico sobre a mulher nos contextos não só estético, mas histórico, político e social – o que vem ao encontro de uma dissecação, mesmo que introdutória, da construção do papel social de gênero.

A palavra gênero nesta análise é reputada como o elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e um modo primordial de dar significado às relações de poder. Será uma maneira de indicar construções culturais, referindo-se às origens sociais das identidades masculinas e femininas, distinguindo a prática sexual dos papéis atribuídos a ambos. Da mesma forma, representa uma categoria política para analisar as questões da igualdade civil e das diferenças presentes nos mais diversos discursos: filosófico, religioso, biológico/científico, psicológico, antropológico e social.

Consolidado como um mestre da figuração feminina na dramaturgia, Tennessee Williams continuou destacando estas personagens em suas peças da terceira fase, no entanto em outros contextos históricos e sociais, fazendo este conjunto de obras sinalizar uma abordagem vigorosa da mulher na dramaturgia moderna dos Estados Unidos. Com isso, na leitura destas personagens é possível identificar contrapontos com a mulher da nova sociedade

emergente durante e após as conjunturas da contracultura com a construção patriarcal de seu papel social.

1.1.6 A importância do estudo de peças em um ato de Tennessee Williams no Brasil

As origens da peça em um ato são controversas, porquanto são associadas mais ao seu tamanho reduzido. As peças longas [*full-length plays*] são abalizadas como as mais importantes e aquelas que, de fato, devem servir para o *corpus* das obras de um dramaturgo. Peças em um ato acabaram por ser aventadas em um patamar inferior àquelas outras, apontadas como menos qualificadas para encenação, estudadas ou até mesmo citadas como referência.

Em suas várias formas, tanto na estrutura formal quanto na menor extensão, a peça curta tem seus primeiros dias no teatro grego, lembrando-se das comédias de Menandro que ocupavam o espaço de alívio cômico entre os atos das peças oficiais que se estendiam por toda a madrugada. Teve uso frequente nas liturgias da Igreja medieval e na *Commedia dell'arte*. No período elisabetano, Shakespeare a utilizou dentro das peças *Hamlet*, *The Tragedy of Gonzago* [A tragédia de Gonzago], e em *Sonho de uma noite de verão*, *The Tale of Pyramus and Thisbe* [A história de Píramo e Tisbe], muito pelo fato de serem de um tamanho reduzido.

À medida que o teatro profissional se expandia nos séculos 19 e 20, a peça em um ato começou a tomar o seu lugar de destaque entre as de curta duração, tanto nos teatros de cabaré e *vaudeville* como a partir da deferência de uma estrutura formal que começou a chamar a atenção, cada vez mais, de dramaturgos, como Strindberg e Tchekhov. Tornou-se o material de trabalho básico de muitos grupos amadores no período após a Primeira Guerra, abrindo um espaço sem precedentes para o teatro moderno e contemporâneo. Com o surgimento do rádio e da televisão, o formato teve maior atenção e foi bem mais utilizado, como se fosse uma *remodelação* para o palco, ganhando espaço e apresentando grandes articuladores deste formato no teatro estadunidense (WALFORD; DOLLEY, 1988, p. viii-xii, 159-171).

Peter Szondi explica em seu livro *Teoria do drama moderno [1880-1950]* que o drama é focado no sujeito como objeto de representação, porém a sociedade que está sempre buscando padrões tem cada vez mais dissolvido o individualismo. Desta forma, surgiu a crise do drama moderno porquanto a solidão e o isolamento ficaram muito difíceis de serem expressos na estrutura convencional, cedendo lugar a outras formas dramatúrgicas para dar conta destes conteúdos, como o épico (SZONDI, 2011, p. 113). O autor afirma que ao se

lançar mão de um recorte situacional e de diálogos irregulares, é possível tirar o sujeito do local de agente de seu próprio destino e figurá-lo como vítima de si próprio.¹⁵

Isto porque a peça em um ato parte da situação, como na peça tradicional, entretanto não há ações concatenadas que vão mudando a situação inicial, tendo como objetivo principal o desenlace. Não há a tensão de um conflito central, toda a ação é ancorada na situação; tudo é dado por ela; ela define o limite, seja antes de uma catástrofe/conflito iminente ou após, refletindo as suas consequências.¹⁶ Há um grande caráter reflexivo nestas obras.

Dado o caráter situacional das peças em um ato, não é possível rotulá-las de realismo psicológico, uma vez que frequentemente o arco de mudança interna dos personagens não sofre alterações. Assim, é mais produtivo – para a crítica, evidentemente – tachá-las de experiências juvenis, não reconhecendo seu valor intrínseco (FLORES, 2015, p. 67).

Abordar peças em um ato força, deste modo, a leitura hegemônica, principalmente aquela que tem a obra de Williams como de realismo psicológico, a deslocar-se, ir além, enxergar as reflexões, os aprofundamentos críticos e a produção de um trabalho que não tem preocupação com o caráter tradicional do sucesso comercial, com peças que levam ao desenvolvimento de diversas ações correlatas e as personagens sofrem modificações por consequência. É uma outra abordagem formal sobre as peças do dramaturgo.

Além disso, outras características importantes das peças em um ato podem ser levantadas: por ter seus vértices em apenas um motivo, retrata sua essência de forma breve, porém revelando as incertezas e o âmago trágico ou cômico. Sendo um formato que, embora negligenciado no século 19 nos Estados Unidos, no seguinte despontou como importante para definir os dramas moderno e contemporâneo. Noël Coward é o primeiro dramaturgo que refutou as estruturas tradicionais da Broadway com a peça em um ato, que era considerada substrato apenas para amadores. Seguiram-se a ele Holbrook Blinn, Susan Glaspell, Percy MacKaye, Paul Green entre muitos outros (BETTI, 2017, p. 164).

Dentro do âmbito da modernização do teatro estadunidense, a peça em um ato viria a desempenhar um papel fundamental, seja no âmbito dos pequenos grupos amadores e experimentais, seja no campo de criação de dramaturgos como Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Clifford Odets, Tennessee Williams e, posteriormente, Sam Shepard e David Mamet, para citar apenas alguns.¹⁷

¹⁵ Ibid., p. 94-95.

¹⁶ Ibid., p. 91-93.

¹⁷ Ibid.

As peças em um ato de Tennessee Williams tornaram-se mais conhecidas no Brasil como um material de trabalho importante e significativo de sua dramaturgia após a preciosa tradução de dois volumes de coletâneas realizada por atores e atrizes do Grupo Tapa no início dos anos 2010: *Mister Paradise e outras peças em um ato* e *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011; 2012a). Um trabalho cujo resultado possibilitaria traduções fluentes para leitura e encenação, cuja metodologia demandou estudos feitos por atores/tradutores da dramaturgia e sua contextualização histórica para se compreender as expressões léxicas e citações do autor. “Essa metodologia de trabalho se revelou como um importante diferencial no que diz respeito à praxe, no campo de traduções de dramaturgia, de se encomendar a tarefa tradutória a profissionais da tradução não necessariamente ligados ao trabalho teatral” (BETTI, 2017, p. 198).

São publicações que têm possibilitado estudos acadêmicos e montagens comerciais de obras que até então eram quase que ignoradas, esquecidas e pouco, senão nunca, encenadas. Apesar disso, são ainda pouco apreciadas e examinadas pelo fato de não reputarem créditos à fama do autor da mesma forma que as peças longas mais conhecidas e montadas. Antes destas traduções inovadoras, poucas peças em um ato [considerando o conjunto conhecido de obras do autor nos dias atuais] foram traduzidas e montadas pelo TBC e pela EAD, além de traduções apócrifas encontradas em bibliotecas especializadas [ver Apêndice 4]. Contemplá-las aqui, lança luz sobre um campo de trabalho revelador de um dramaturgo articulado, com estruturas dramáticas bem desenhadas e que se comunicam sinergicamente com o teatro contemporâneo e o pós-dramático.

Das obras catalogadas conhecidas, aproximadamente 75% são peças em um ato, a grande maioria de seu trabalho dramático. Com isso, é possível dizer que o autor era um articulador colossal deste gênero (WALFORD; DOLLEY, 1988, p. 161). Em pesquisas realizadas em bibliotecas, banco de dados e internet, confirmadas pelo professor Fúlvio Torres Flores (2015), observa-se que o foco acadêmico e as encenações têm majoritariamente privilegiado peças longas e famosas.

Este trabalho faz uma análise de seis peças em um ato da terceira fase e não resolve aqui a grande necessidade de se conhecer e explorar no Brasil este gênero que Tennessee tanto se valeu, expandindo o conjunto conhecido de sua obra. Julgando-as tão importantes quanto as peças longas, não ignora, aliás, as ponderações que determinam as diferenças estruturais entre elas. Não obstante, esta pesquisa não compartilha os preconceitos que elegem as peças de maior extensão determinantes de obras-primas e que são decisórias para estabelecer o conjunto de obras escritas por Williams. Ao ser citado o *corpus* de sua obra

neste trabalho, está se considerando, desta forma, tanto as longas quanto as em um ato como obras igualmente preponderantes e determinantes da complexa dimensão de sua escrita dramaturgical.

1.1.7 As adaptações filmicas

Abarcadas pela onda de celebridade e sucesso, as obras de Tennessee Williams passaram do teatro para as adaptações ao audiovisual, cuja quantidade é impressionante, chegando a 112 filmes até maio de 2019 nas mais diversas línguas do mundo e mais de 10 apenas na década de 1950. Historicamente imbatível, foi o único dramaturgo dos Estados Unidos que viu todas as suas peças longas escritas durante toda esta década serem adaptadas para o cinema. Todavia cinema e teatro são linguagens diferentes entre si que não são comumente consideradas, visto os filmes adaptados de suas obras estarem comprometidos com reproduções naturalistas, em sua maioria, e as peças serem focadas em uma linguagem metafórica que o teatro potencializa devido ao caráter aberto de interpretação e encenação. Há uma confusão entre filmes e peças, atores e atrizes com as personagens, alimentando os argumentos de que suas obras são realistas e focadas na análise psicológica, como se o público fizesse o papel de psicanalista e precisasse ver suas mazelas expurgadas no cinema.

A percepção do desalinho das duas linguagens, filme e peça, é um terreno delicado, porque em diversos grupos de admiradores, seguidores e até mesmo artistas em geral, há um brutal desconhecimento das obras originais escritas para o teatro que foram adaptadas, quanto mais do conjunto completo. Uma confusão entre roteiro cinematográfico, que se alinha com a ideia das *peças bem-feitas*, com a sua dramaturgia, que não tem, de fato, estas características. Obras bastante díspares das peças, os filmes adaptados sofreram represálias e censuras na década de 1950 e início da seguinte, o que descaracteriza ainda mais a dramaturgia, já que o foco da indústria hollywoodiana e televisiva era tornar as histórias de Tennessee mais palatáveis a um público muito maior – o que, de fato, aconteceu e abocanhou o próprio autor e a indústria fílmica.

Mesmo assim, o que se observa são adaptações como um fator determinante de uma *glamourização* da dramaturgia de Tennessee Williams, juntando o fato de terem associadas a elas grandes celebridades hollywoodianas e o prêmio do Oscar, que marcam a carreira comercial e a distribuição do filme. O que salienta um grande contraponto, porque as adaptações fílmicas de suas peças da terceira fase não possuem este *glamour*, ou *status* de sucessos, por serem trabalhos de pouca expressão comercial.

1.2 Hipótese da Tese

A forma e o conteúdo das peças da terceira fase de Tennessee Williams *The Mutilated*, *I Can't Imagine Tomorrow*, *A Cavalier for Milady*, *Kirche, Küche, Kinder – An Outrage for the Stage*, *Now the Cats with Jeweled Claws* e *The One Exception* têm como substrato os contextos estéticos do teatro estadunidense entre as décadas de 1960 a 1980 no que diz respeito ao experimentalismo e à contracultura, apresentando uma atitude crítica diante do *establishment* sobre o papel social da mulher em contraposição ao patriarcalismo, o que a torna uma *outsider*.

1.3 Constituição da Tese

As peças que integram a análise desta tese são: *The Mutilated*, *I Can't Imagine Tomorrow*, *A Cavalier for Milady*, *Kirche, Küche, Kinder – An Outrage for the Stage*, *Now the Cats with Jeweled Claws* e *The One Exception*. São duas peças publicadas em cada década entre 1960 a 1980.

A tese está dividida em oito capítulos, sendo que o primeiro consiste na introdução, apresentando a composição, hipóteses e justificativas da pesquisa.

Os capítulos foram intitulados com duas frases. A primeira determina o assunto principal do texto e a segunda focaliza uma proposta de justificativa para a frase que é investigada e/ou defendida na redação. Utilizou-se, em alguns casos, frases de referências relacionadas ao tema que podem fazer as vezes da fundamentação do capítulo. Este formato é observado como uma tendência contemporânea de títulos de teses, dissertações, trabalhos de conclusão de cursos de graduação e artigos científicos: título e subtítulo, separados por dois pontos. É um formato que traz um resumo de todo o trabalho de pesquisa. Aqui, optou-se por este estilo de título nos capítulos e subcapítulos para apresentar de antemão a síntese do texto a ser lido, facilitar e orientar o leitor. O título da tese segue o mesmo padrão.

O capítulo intitulado *O Tennessee Williams aceito e consumido: A leitura hegemônica que impede contornos críticos* contextualiza a dramaturgia de Tennessee Williams, fazendo uma discussão sobre como sua obra tem sido hegemonicamente lida, um produto aceito e consumido como fruto do *mainstream*, e como esta tradição tem impedido contornos críticos sobre sua obra. Esquadrinhando um foco bastante específico sobre como essa hegemonia se constitui, a partir de seu histórico e suas razões, tem-se um dramaturgo mergulhado em um mar de preconceitos e estereótipos. Apresenta-se um questionamento de seus valores para a

contribuição artística do autor ao teatro, propondo uma abrangência analítica que vai além das características identificadas aqui como hegemônicas, sem, no entanto, negá-las em absoluto. Mas tendo-a como uma proposta essencial para a integralidade da leitura destas obras e compreensão global do legado de Tennessee Williams na história do teatro.

Não é esse o Tennessee Williams que se esperava: Rejeição, incompreensão e preconceito na recepção das peças da terceira fase relata historicamente a trajetória das peças da terceira fase, identificando-as e apresentando suas características principais, discutindo a queda da reputação do autor e o insucesso das suas encenações. Há, também, a exposição de um panorama sobre a abordagem brasileira sobre estas obras no campo da pesquisa e das montagens. Ao final, são apresentadas a visão analítica de Linda Dorff (1997) e Annette J. Saddik (1999; 2015), pesquisadoras destas obras nos EUA, apontando como seus substratos principais: o experimentalismo, o não psicológico, o antirrealismo e um teatro mais físico.

Sejam livres, sem culpa, sejam o que vocês quiserem ser: Contextos de contracultura e superação da tecnocracia concentra-se na contextualização da chamada contracultura. Começa por discutir termos, concepções, origens e conceitos que envolvem esta palavra e sua ideologia no contexto estadunidense dos anos 1960 e 1970, partindo para um relato sobre as características das circunstâncias e conjunturas filosóficas, manifestações, comportamentos e insurgências – a contracultura vista neste trabalho não como algo único e monolítico, porém como um conjunto de defluências revolucionárias que entraram para a história dos EUA. Ao final do capítulo, são discutidas questões do teatro experimental da década de 1960 sob aspectos históricos e estéticos, sua contribuição à dramaturgia e à cena estadunidense. Desta forma, são comentadas características do teatro *Off* e *Off-off-Broadway*. Tennessee internalizou matrizes experimentais a partir de sua circulação nestes teatros e na estética cênica neles praticadas por seus grupos. São apresentados e particularizados grupos deste circuito que, segundo Dorff (1997) e Saddik (1999), foram os principais: *The Living Theatre*, *The Wooster Group*, *Open Theatre* e *The Theatre of Ridiculous*.

Revolução social e feminismo: Ela está indo embora de casa para sempre enfoca a contextualização histórico-crítica da mulher nos EUA, salientando as décadas de 1960, 1970 e 1980. Faz, além disso, uma análise da abordagem da mulher nas personagens femininas das obras de Tennessee Williams no período anterior ao aqui proposto, de 1930 a início de 1960, como um panorama situacional para a compreensão de como são lidas histórica e criticamente.

Seis peças de 1964 a 1983: Uma percepção analítica sobre as personagens femininas está focado na análise das personagens femininas das peças cotejadas pela tese. São seis

subitens para cada peça analisada que destacam os seguintes aspectos: uma breve resenha e um panorama sobre suas características, contextos e conjunturas. Após, são reconhecidos os aspectos estéticos formais das inovações do teatro experimental da década de 1960 mais observados nestas obras da terceira fase: características épicas não brechtianas, aproximações com o teatro da crueldade, o chamado teatro do absurdo – aqui conceituado como existencialismo metafísico –, além do *camp* e o grotesco afluentes do teatro do ridículo. Essas manifestações estéticas e cênicas se conectam com a análise das personagens femininas das peças aqui examinadas porque dão concretude à abordagem das mulheres e à construção dramaturgica de forma e conteúdo. Por fim, a análise das personagens femininas e seus contextos social, político e histórico.

Tennessee Williams e a nova figuração da mulher: Transgressão, ultraje e experimentalismo conclui a tese, destacando a importância destas obras para se conhecer o conjunto completo de peças do autor e mostra que a construção das personagens femininas tem substratos críticos sociais, políticos e históricos daquele momento de experimentalismo em que foram escritas, fluindo estéticas ousadas que identificam ainda mais os préstimos dramaturgicos de Tennessee Williams e sua avultada contribuição artística. Mostra que é possível uma análise de sua obra sem os expedientes psicológicos e biográficos.

Os apêndices apresentam os quadros com a relação de peças longas e em um ato desde 1930 até 1983 de todas as fases, destacando uma sugestão de tradução do título, a data de publicação e estreia, bem como as peças de Tennessee Williams montadas no Brasil e na Broadway até 2018.

2 O TENNESSEE WILLIAMS ACEITO E CONSUMIDO: A LEITURA HEGEMÔNICA QUE IMPEDE CONTORNOS CRÍTICOS

*“As grandes coisas podem ser reveladas através de pequenos indícios.”
(Sigmund Freud)¹⁸*

*“SENHORA VENABLE: Não estamos sempre mais interessados em algo que nos preocupa pessoalmente, doutor?”
(Tennessee Williams, da peça Suddenly, Last Summer)¹⁹*

*“Arte só é uma anarquia quando justaposta à sociedade organizada. Ela vai contra um tipo de sistema que aparentemente deve reger a sociedade organizada. É uma anarquia benevolente: a arte tem que ser isso e, se é arte verdadeira, ela é. É benevolente no sentido de construir algo que está faltando e o que se constrói pode meramente ser uma crítica das coisas como existem.”
(Tennessee Williams)²⁰*

*“WILLIE: Uh-huh.[...] A propriedade está condenada, mas não tem nada errado com ela.”
(Tennessee Williams, da peça Esta propriedade está condenada)²¹*

Tennessee Williams é hoje um dos dramaturgos mais aclamados no planeta. Sua obra influenciou gerações e fascina plateias, artistas e acadêmicos, pelos propósitos estéticos de sua plangente dramaturgia de apenas 11 peças longas tidas como seu cânone. Mesmo suas outras obras pouco conhecidas são, da mesma maneira, ousadas na forma e no conteúdo. O autor historiciza os momentos social e político de seis décadas [1930 a 1983], mesmo que, em alguns casos, posterior e tardiamente estejam sendo [re]conhecidas.

Ao desfocar dos aspectos psicologizantes e realistas, será possível um descongelamento destas obras de sua leitura hegemônica, dos padrões em que foram eleitas adequadas para o *mainstream*, fonte de sucesso e aclamação, bem como uma grande contribuição artística ao teatro contemporâneo estadunidense e mundial, portanto também no Brasil. São aqui reconhecidas como obras contemporâneas aos eflúvios estéticos de sua época, do mesmo modo que Tennessee Williams é examinado como um dramaturgo consciente de seu tempo no que tange à política, economia, sociedade e momento histórico-cultural, ponderando, para tanto, a ideia metodológica de Nosella (2011, p. 2), em que o exame das obras leva em conta:

a) A História como base da dramaturgia: no sentido literal, suas peças não são históricas, o que não isenta sua matéria de dados históricos. Direta ou indiretamente, seu conteúdo terá esta consequência percebida nos textos. A disposição histórica está na *consciência* do dramaturgo e, assim sendo, estará nas estruturas de suas obras;

¹⁸ FREUD, S. Frases de Freud. In: **Pensador**. Disponível em: <https://www.pensador.com/frases_freud/3/>. Acesso em: 11 fev. 2019.

¹⁹ Williams (2009, p. 20). “MRS VENABLE: Aren’t we always more interested in a thing that concerns us personally, Doctor?”

²⁰ Williams (2012a, p. 28).

²¹ Williams (2012a, p. 314).

b) A dramaturgia como objeto para compreensão de questões relativas à história e historiografia do teatro: a própria história do teatro ou da dramaturgia será um elemento contextualizador da figuração do conteúdo e da forma, quando se percebe o entusiasmo de Tennessee Williams com outros autores, movimentos estéticos e características artísticas que podem revelar as circunstâncias formais da composição dramática e da tessitura das personagens. A incompreensão ou o pré-julgamento das peças de Tennessee pode revelar muito sobre o desenvolvimento social e como os padrões antigos em que eram lidas e montadas, considerados mais realistas, serviram, e servem, de modelos inatingíveis, que causam apreciação e prazer estéticos; e

c) A dramaturgia como documento histórico: Tennessee Williams é um dramaturgo considerado pertencente ao *mainstream* e a leitura preeminente, psicologizante ou de realismo psicológico, de suas peças mais famosas interfere na compreensão das peças da terceira fase. A preferência por desqualificá-las quando vieram a público traz à tona ideologias dominantes e conservadoras, desde que outros autores neste mesmo período empregaram expedientes de ruptura com o drama tradicional estadunidense, foram aclamados e tiveram ressonância importante dentro do *Off-off-Broadway*. Há um constrangedor incômodo sobre a *libertação do vulgar*, do que é comum e, quase sempre, feito às escondidas e da mistura de gêneros. Tennessee assumiu estéticas do grotesco e do *camp* nas peças da terceira fase. Lidou com temas como sexualidade e violência. Utilizou críticas com símbolos importantes da cultura popular, como na *Pop Art*. Assumiu um papel político, figurando questões tomadas ao âmbito sociopolítico do mundo à sua volta. Evidencia-se um *outro* Tennessee Williams, inexplorado, inovador, arrojado, experimental, que expõe posturas críticas ao *status quo* tanto na forma quanto no conteúdo e se antepõe a diversos movimentos estéticos que causaram [e causam] rupturas e desaconchego. O pouco que estes trabalhos conseguiram atingir em sua época, com algumas montagens e um diminuto conjunto de publicações, foram encarados com preconceitos, vistos apenas pelos olhos de alguns críticos que não conseguiram entender as dimensões estéticas de forma e conteúdo que o autor utilizou.

De acordo com Guerra (1988, p. 154), tanto as ideias quanto os valores do dramaturgo são constituídos socialmente, mediados pelas convenções literárias e culturais de estilo, linguagem, gênero e vocabulário. À vista disto, sua produção artística reflete a ideologia pela estética, “como um espelho rachado que fragmenta, refrata e deforma a representação do real.”²² A ideologia autocrata da sociedade estadunidense define a leitura hegemônica das

²² Ibid.

obras de Tennessee Williams, fazendo as elites se sobressaírem e o sistema industrial da cultura, mais próximo do entretenimento do que da arte, servir como um modelo assertivo. Estes protótipos são reproduzidos no Brasil. Adentrar por caminhos antes não trilhados pela crítica à obra de Williams, com valores sociais, políticos e históricos, é uma forma de expor outros juízos e valores, outros aspectos da cultura/contracultura, que podem indicar estéticas desiguais e a arte de um contexto histórico-crítico sem precedentes.

2.1 Biografia e biografismo: Quando o próprio Tennessee Williams se tornou a atração principal

“O próprio Williams, ao invés de suas obras, estava se tornando a atração principal.”
(Annette J. Saddik)²³

“A arte não tem uma relação simples de causa e efeito com os eventos da vida de um artista. Isso é uma explicação muito simples. Tampouco conhecer as circunstâncias em que um trabalho foi criado explica essa obra. Muito mais é necessário, porque a arte sempre transforma a vida em outra coisa. É a outra coisa que é importante, não os fatos da vida de um artista. Vamos olhar para as peças.”
(William Prosser)²⁴

“Se assumirmos, como os críticos dos jornais, que o estilo da forma dramática de Williams era o ‘realismo poético,’ veremos que eles examinaram os textos através de uma lente biográfica, tentando encontrar retratos do dramaturgo e de sua família em várias peças. Para muitos críticos, a análise [de suas obras] parou nesse ponto e, portanto, muitos dos primeiros estudos para caracterizar uma peça como sendo de Williams são principalmente as histórias biográficas da primeira fase de sua vida, complementadas por um tipo de jogo de conexão com imagens de sua irmã Rose ou a mãe Edwina. O próprio Williams parecia encorajar esses jogos autobiográficos quando, em entrevistas, ele respondia a uma pergunta dirigida sobre seu processo artístico, desviando-o com um gesto que remetia à sua família. Como muitos artistas, Williams era extremamente reticente em compartilhar os detalhes de sua vida criativa e intelectual.”
(Linda Dorff)²⁵

“Os expedientes líricos empregados em sua escrita dramática e o importante papel que desempenham em seu teatro podem levar leitores ou espectadores desavisados ou ingênuos a enxergar nele um predomínio de elementos subjetivos e oníricos ligados à representação do indivíduo e da vida privada em detrimento de aspectos de representação social. Trata-se, na verdade, de uma percepção que parece encontrar eco em parte da própria fortuna crítica do dramaturgo, principalmente por associar-se fortemente à avaliação, também amplamente disseminada, de que a matéria por excelência da dramaturgia de Tennessee provém da projeção de elementos da memória autobiográfica do autor.”
(Maria Sílvia Betti)²⁶

Rose Isabelle Williams nasceu em 1908 e seu famoso irmão, Thomas Lanier Williams III, três anos depois em 26 de março, em Columbus, Mississipi. O caçula dos três irmãos, Walter Dakin, nasceu em 1919 já em St. Louis.

Tom, como era chamado, mudou o nome em dezembro de 1939 para Tennessee Williams, quando publicou o conto *Field of Blue Children* [*O campo das crianças azuis*] no

²³ Saddik (1999, p. 27). “Williams himself, rather than his works, was becoming the main attraction.”

²⁴ Prosser (2009, p. 16). “Art does not have a simple cause and effect relationship with the events in an artist’s life. That is too simple an explanation. Nor does knowing the circumstances under which a work was created ever explain that work. Much more is need because art always transforms life into something else. It is the something else that is important, not the facts of an artist’s life. Let us look at the plays.”

²⁵ Dorff (1997, p. 11).

²⁶ Betti (2011a, p. 21).

periódico *Story Magazine*. O estado adotado do Tennessee como seu próprio nome artístico era seu apelido na Universidade, embora mais associado à família de seu pai, com quem não tinha muita simpatia. Williams gostava do *novo nome*, que de fato lhe trouxe muitas vantagens sobre o nome verdadeiro, considerado muito comum para os padrões artísticos do seu país. O Sul, que antes era de Mark Twain e Margaret Mitchell, seria, a partir de então, associado com as peças de Tennessee Williams e os filmes adaptados delas. Não deixa de ser um elo poético com sua terra natal, que, para um escritor, é um grande diferencial a ser associado à própria imagem.

Em 1913, a família se mudou de Columbus para Nashville, estado do Tennessee, e em 1915 para Clarksdale, Mississippi. Em 1918, Tom e a mãe foram para St. Louis, no Centro-Oeste, seguindo o pai que trabalharia em uma fábrica de sapatos, deixando Rose com a avó materna.

Em 1916, uma difteria afetou os olhos de Tennessee, o que perduraria durante toda a vida, também o deixando acamado por um ano. O pai, intempestivo e homofóbico, chamava o menino de *sissy* [o equivalente a *mulherzinha* ou *viadinho* na gíria popular e homofóbica no Brasil] e *Miss Nancy* [outra forma pejorativa de *xingá-lo* de homossexual], o que chocava os irmãos. São eventos que certamente afetaram sua personalidade absorta.

Os traumas familiares de infância determinaram a dificuldade de relacionamento com o pai e a mãe, intensificado com a internação e lobotomia de Rose, diagnosticada com esquizofrenia. Foi na leitura e na escrita que Tennessee encontrou subterfúgio para as aflições, comovendo-se na observação da sociedade e seus valores, bem como na admiração de autores como o romancista inglês D. H. Lawrence, o poeta estadunidense Hart Crane, o dramaturgo espanhol Garcia Lorca e o poeta romântico inglês Lord Byron.

Animou-se muito mais na escrita de poemas e contos quando ganhou uma máquina de escrever em 1920. Na escola, destacava-se publicando seus escritos nos periódicos locais.

Em 1929, matriculou-se no curso de jornalismo da Universidade do Missouri. Sua primeira peça é escrita neste período. Entretanto seu pai o forçou a abandonar os estudos e trabalhar na mesma fábrica de sapatos que atuava.

Em 1935, voltou a morar com os avós, agora em Memphis, após um estresse nervoso. Lá escreveu sua segunda peça, *Cairo! Shanghai! Bombay!*, sua primeira obra encenada, escrita em parceria com Bernice Shapiro.

Matriculou-se na Universidade de Washington em St. Louis no Curso de Dramaturgia, vindo a concluir sua graduação na Universidade de Iowa em 1938. Depois disso, procurou emprego na *Federal Writer's Project* em Chicago e Nova Orleans, mas não conseguiu. Era

um projeto federal destinado a combater a crise que enfrentavam os artistas com a Grande Depressão.

Sem emprego, foi em Nova Orleans que descobriu novas experiências artísticas e, igualmente, adquiriu uma liberdade social e sexual que nunca havia experimentado. Conheceu artistas, boêmios e ambientes nunca antes frequentados. Foi onde começou a viver com mais plenitude sua homossexualidade.

Seu conjunto de peças *American Blues* ganhou o prêmio de um concurso organizado pelo *Group Theatre*, tendo sido publicadas. Outras peças foram montadas, enquanto começava sua parceria com a agente Audrey Wood que o levou a ter grandes experiências e contatos, tornando-o um artista de renome. Um tempo depois, foi ela que mediou os contratos com Hollywood, imprescindíveis à sua carreira e sucesso comercial.

Williams estava resignado a se tornar um profissional da dramaturgia. Somente em 1944, com a estreia de *The Glass Menagerie* em Chicago e no ano seguinte na Broadway, foi sucesso de público e crítica, ganhando seu primeiro prêmio. Entrando, desta forma, na carreira profissional, tornou-se celebridade da noite para o dia, seguindo mais dez sucessos consecutivos nos palcos nova-iorquinos, também adaptados para o cinema. Entre 1945 e 1961, transformou-se em um clássico da dramaturgia moderna estadunidense e internacional.

Neste período, apenas uma peça longa não foi sucesso e considerada estranha aos seus próprios padrões de escrita, *Camino Real* em 1953. Mesmo montada e dirigida por Elia Kazan, o mesmo que o levou ao estrelato com *A Streetcar Named Desire*, as inovações dramatúrgicas não foram compreendidas e aceitas. Contudo Tennessee estava começando a revelar seu imenso talento com transgressões profundas na dramaturgia estadunidense. Aliás, após 1957 as suas peças podem ser consideradas sob uma possível transição estilística que se intensificaria em sua última fase de vida, lembrando peças como *And Tell Sad Stories of the Death of the Queens*, *The Frosted Glass Coffin*, *The Day Which a Man Dies* e *Period of Adjustment*, entre outras (DORFF, 1997).

O sucesso o expôs, sendo criticado por posturas pessoais e políticas, revelando o meio homofóbico e limitado em relação à recepção de suas obras. Há que se lembrar que nos anos 1950 os Estados Unidos estavam enfrentando o macarthismo e um período de conservadorismo, por isso passou a ser alvo de críticas por sua orientação sexual e tido como alienado pelos políticos de esquerda. Inclusive cogita-se que não ganhou nenhum prêmio Nobel exatamente por ser gay.

A partir de 1962, começam os fracassos de suas obras na Broadway e muitas perdas afetivas. Coincidindo com a morte do companheiro de 15 anos Frank Philip Merlo em 1963 e

do avô materno que tanto amava com a consequente intensificação do uso de drogas, barbitúricos e álcool. Sua condição era de total instabilidade emocional e psíquica. Não deixava de escrever todos os dias pela manhã, mesmo continuando vivendo em hotéis e viajando com jovens, muitas vezes michês, que pagava para acompanhá-lo.

Inicia-se aí a chamada *Stoned Age*, a era chapada em que tornou sua vida um estado de entorpecimento pela depressão em que estava mergulhado e pela dependência química, culminando em uma internação agressiva e invasiva em 1969, que ele não viu como positiva para sua recuperação. A década seguinte foi de grande criatividade, não obstante atacado pela crítica conservadora. Começando já no ano de 1970, em uma famosa entrevista ao vivo na TV, onde se assumiu homossexual. Houve um violento acirramento da homofobia e a rejeição tanto de suas tentativas na Broadway ou em outros espaços tradicionais, quanto na recepção da publicação de algumas de suas peças desta fase.

Neste período, era frequentador assíduo do circuito *Off* e *Off-off-Broadway*, onde fez novas amizades e conhecia novas estéticas, autores, grupos, *performances*, uma realidade díspar de tudo aquilo que ele conhecia de dramaturgia, desde os conceitos clássicos da Universidade até sua prática no *mainstream*. Com o apoio e a companhia de grandes celebridades de Hollywood, ele foi um dos dramaturgos que incentivaram o surgimento da *Off-Broadway*, tal qual suas amigas Marlene Dietrich e Judy Garland. Ele tinha contato com as encenações de grupos inovadores, tais como *The Living Theatre*, *The Wooster Group*, *The Open Theatre*, *The Theatre of Ridiculous*, e com a obra de dramaturgos novos no circuito estadunidense: Brecht, Pirandello, Ionesco, Beckett, Artaud, Genet, Anouilh, Albee entre muitos outros.

As críticas acirradas eram desmotivadoras, agressivas e afetavam a saúde física e mental do dramaturgo, levando-o, cada vez mais, a depender de barbitúricos e do álcool para se manter no circuito badalado das celebridades, mesmo com sua figura e sua obra mantidas no *mainstream*. Em seus últimos anos de vida, estava preocupado com o destino de sua reputação neste meio, tentando sempre que possível minimizar as críticas, dando justificativas veladas ou até sugerindo adendos a livros para explicar peças como sendo de um momento pessoal infeliz. Tanto quanto pôde, Maria St. Just, amiga que ficou responsável pelos direitos autorais de sua obra após sua morte, tentou manter a aura de genialidade, impediu publicação e encenação das obras diferentes daquelas que seriam bem vistas no sistema cultural estadunidense e fortaleceu lendas e histórias duvidosas sobre sua biografia.

Abandonado pela crítica e renegado ao *status* de falência, falta de criatividade, um autor ultrajante e amoral, que não respeitava seu público e seus prêmios, Tennessee estava

deprimido em um quarto de hotel quando faleceu em 25 de fevereiro de 1983 em Nova Iorque, vítima de intoxicação por barbitúricos fortes. Envolto em uma aura espetaculosa, há a versão de que teria morrido engasgado acidentalmente com a tampa de um remédio. Muitos ainda afirmam ser um grande mistério a sua morte, questionando as declarações dos laudos médicos oficiais.

Sua biografia é extensa e muito explorada em diversas publicações, até com um livro de memórias. Algumas se baseiam em lendas e histórias falsas, outras, mais recentes, são bastante reveladoras sobre seus obscuros últimos anos de vida, sempre ocultados das biografias tradicionais. A produtividade editorial estadunidense obstrui e confunde os leitores com essa imensidade de livros. Questionam-se quais deles podem contribuir, de forma efetiva, para a edificação de uma biografia que está de acordo com os fatos.

Talvez, Tennessee tenha sido um dos escritores dos Estados Unidos cuja obra é quase que exclusivamente associada à sua biografia. Os dramaturgos contemporâneos a ele têm no bojo crítico da análise de suas obras estas associações, tais como: Arthur Miller ter sido esposo de Marilyn Monroe ou ter sido judeu; Edward Albee ter sido adotado; e Eugene O'Neill ter sido sogro de Charles Chaplin e excluído a filha de seu testamento por não gostar do cineasta. Da mesma forma, Tennessee é lembrado nas suas obras por ser homossexual, figurar Rose, sua loucura e lobotomia, assim como a mãe dominadora nas personagens femininas, também o pai homofóbico e castrador. Não se pode negar que estes expedientes de fato existem em sua obra.

Suas várias estadias em pensões e hotéis baratos até 1945 o inspiraram a criar estes mesmos ambientes em suas peças. As disparidades sociais sempre se firmaram na sua escrita, trazendo à tona personagens que representassem o desenraizamento da sociedade burguesa e do *establishment* capitalista. Suas personagens vindas deste mundo decadente são boêmios sonhadores e inadaptados, senhorias insensíveis a tudo que não seja o dinheiro, prostitutas, artistas sem sucesso, homossexuais assumidos ou latentes (BETTI, 2011a, p. 339-340).

Este relato biográfico foi composto a partir de: Ibell (2016), Flores (2015), Williams (2012b), Betti (2011a), Murphy (2011, p. 3-57), Kaplan (2011b), Heintzelman e Smith-Howard (2005), Dorff (1997), Hale (1997), Williams (1975) e Falk (1961).

A autobiografia é tida hegemonicamente como uma característica basilar, inevitável e imprescindível para entender o contexto da dramaturgia de Tennessee. Com esta prática, desvia-se o olhar da pluralidade estética de suas peças. Justifica-se pelo maior peso na revelação de sua vida, inconformismos, família, intimidade, confissões, paixões, sexualidade e toda espécie de conflito íntimo que expõe subjetividades, relações afetivas e familiares

dentro de um mundo cão – o que está equiparado com as teorias psicanalíticas. Assim como, suas inspirações literárias e inovações dramatúrgicas, experiências estudantis ou com o teatro amador, grupos que participou, espetáculos que assistiu, lugares por onde viajava tanto na boemia quanto na sua vida de celebridade.

Williams usou muitas de suas experiências pessoais em suas peças, apresentando personagens à margem do sistema socioeconômico vigente, os deserdados do ‘sonho americano.’ Sua própria história de alcoolismo e homossexualidade também permeia suas peças, mas não explica integralmente o fato de a crítica ter privilegiado o biografismo no cotejo de seu teatro. Com efeito, a ênfase dada a elementos biográficos parece ter se desenvolvido em decorrência de questões ideológicas, uma vez que tal perspectiva priorizaria a representação de questões do indivíduo, ou seja, do âmbito privado. Com isso, foram negligenciadas questões econômicas e sociais, a luta de classes, as contradições do capitalismo e as ambiguidades de que estão impregnadas, sobretudo na classe média, as relações familiares.

De certa forma, essas questões mais controversas contribuíram para com a fama de Williams. Ao mesmo tempo, porém, acabaram por estigmatizar sua obra dramatúrgica, cuja apreciação crítica acabou sendo cristalizada pela temática e pela psicologia dos personagens, inclusive no Brasil, cuja apreciação do trabalho do autor seguiu a mesma linha da crítica norte-americana dominante.

Assim sendo, Tennessee Williams entrou para a história do teatro como um dos expoentes do chamado realismo poético, consagrado pelas produções de peças como *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* e *Cat on a Hot Tin Roof*. De 1944 a 1961, período que abarca essas peças, foi um dramaturgo bem-sucedido, fortemente vinculado ao teatro comercial da Broadway (MOLER, 2014, p. 10, destaque da autora).

Grande parte do material pesquisado para este trabalho faz associações estritas com sua obra mais celebrada, sobretudo, com sua história de vida, o que poderia levar a uma conclusão taxativa e nevrálgica de que Tennessee Williams é um autor exclusiva e literalmente autobiográfico. Alguns pesquisadores citam nomes de familiares e suas associações com personagens, alcoolismo, drogas, homossexualidade, sua personalidade excêntrica, seus gostos particulares, artistas que admirava, lugares que frequentava, pessoas que convivia e episódios de sua vida íntima e/ou pública para justificar: construção de personagem, expedientes ficcionais, opção estética, formas e conteúdos, citações, ações dramáticas, o Sul dos Estados Unidos como local recorrente citado em suas peças ou não, inclusive o lirismo, a simbologia e seu sucesso comercial ou o seu fracasso.

A crítica predominante posiciona-se de uma forma que, ao descortinar meramente elementos biográficos, quer tornar a obra mais próxima do real, causando curiosidade no público e salas lotadas para satisfazer diligências sobre a intimidade de uma celebridade. O que não se pode negar, de fato, é que sempre foi uma estratégia para caracterizar o *produto tennesiano*. Relacionar a vida real com sua arte, do mesmo modo, é um elemento importante e decisivo para admitir opções de montagens realistas, fortalecendo apenas as perspectivas

psicológicas do real, o que faz o realismo um fio condutor e delineador da tradição em se compreender a obra de uma maneira, então, *profunda*, conquanto excludente em relação a aspectos críticos do *status quo*. É como se Tennessee fizesse uma psicoterapia ao escrever suas obras (FALK, 1961).

O próprio dramaturgo afirmava em suas entrevistas que sua obra era baseada em sua vida, ele alimentava essa aura estigmatizadora que ainda insiste até hoje em permanecer na leitura de sua obra. Ao remetê-la a essas afirmações do dramaturgo, empodera-se suas afirmações, descontextualizando sua própria personalidade lacônica e sua insistente necessidade de permanecer no *mainstream*. Não havia uma necessidade objetiva de fornecer dados concretos e reais em suas entrevistas e seus relatos pessoais. Ele era absolutamente avesso a explicações sobre seu processo criativo. Alimentar essa aura trazida pelas especulações superficiais de jornalistas, ou até mesmo pesquisadores, era para ele uma forma de se divertir com sua própria vida, ou o que se dizer ser sua vida, fazendo um espetáculo que só ele era o espectador. Na terceira fase de sua carreira, ele não mais fez essas afirmações, obviamente. Todavia, foi o período que mais a crítica dita especializada e os jornalistas fizeram pareamento com sua vida particular.

A leitura hegemônica das peças da terceira fase de Williams merece muito mais atenção e apreciação. No entanto é difícil separar essas peças da crítica biográfica antagonista que as alimentou vorazmente. Quase todas essas obras da terceira fase estão envolvidas em uma palidez biográfica [...]. Os críticos têm manipulado a biografia de Williams como um filtro e um flagelo, lendo essas peças da terceira fase através de sua vida pessoal e, muitas vezes [sob o viés] decadente, atacando venenosamente seus escritos como se fossem nada mais (ou menos) do que uma performance de suas *Memórias*. Alcoolismo, drogas, os sonhos fracassados de um artista - estes, de acordo com muitos críticos, eram o material de onde os roteiros de Williams eram criados. [...] Essa tendência crítica ocorreu, para ser claro, antes de *Night of the Iguana*, porém o hábito só piorou com o tempo (KOLIN, 2002, p. 1-2, destaque do autor).²⁷

Christopher William Edgar Bigsby é um dos mais tradicionais críticos do drama estadunidense. Britânico, romancista, professor da tradicional *University of East Anglia* em Norwich, contribuiu com programas de rádio e séries de comédia para a televisão, escreveu mais de 40 livros entre biografias, críticas literárias e dramatúrgicas. É considerado o maior

²⁷ “The later Williams canon merits much more attention and appreciation. Yet it has been hard to disentangle these plays from the antagonistic biographical criticism that has voraciously fed upon them. Almost all of these later works are shrouded in a biographical pallor, even in the most current assessment of two key plays [...]. Critics have manipulated William’s biography as both filter and flagellum, reading these later plays through his personal and often decadent life, venomously attacking the script as if it were nothing more (or less) than a performance of his Memoirs. Booze, drugs, the failed dreams of an artist - these, according to many critics were the stuff out of which Williams’s scripts were made. [...] This critical penchant occurred, to be sure, before *Night of the Iguana*, but the habit only worsened over time.”

especialista em Arthur Miller, sobre o qual escreveu mais de cinco livros. Também faz parte da renomada *Royal Society of Literature*, vindo a se tornar um dos mais influentes e importantes críticos. Ele declarou que as peças escritas na década de 1960 foram “uma espécie de narcisismo que refletiu sua paranoia e preocupação consigo mesmo. O talento de Williams se alimentou de si mesmo” (BIGSBY, 2000, p. 63).²⁸ É comum a opinião de Bigsby, segundo Kolin (2002, p. 2), ser reproduzida tal como um evangelho, os protocolos do cânone, o que faz persistir um asco sobre o trabalho de Williams, devido à aceitação cega do que o crítico diz, sem, no entanto, conhecer de fato as obras *diferentes* do dramaturgo ou mesmo o conjunto completo delas.

Suas peças [de Williams] sempre surgiram diretamente de sua vida, mas, com os anos, o grau de refração diminuiu até ele (re)começar a escrever mais e mais sobre si mesmo por ser um poeta gay arruinado ou um artista debilitado, para quem escrever era uma maneira de negar sua mortalidade (BIGSBY, 2002, p. 65).²⁹

A vida em sociedade se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos das ações corriqueiras: “Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 2003, p. 13). O espetáculo seria o modo de produção. O escritor e pensador da Internacional Situacionista Guy Debord faz uma reflexão sobre as imagens na sociedade, sobre a alienação do público através da espetacularização da vida diária e sobre a opinião pública. Suas perspectivas estão focadas na crítica radical ao fetichismo da mercadoria, tal como ela se apresenta no seu modo de produção. É importante fazer essa alusão quando se entende que a aceitação apenas de elementos realistas, psicológicos e autobiográficos como o padrão e sucesso comercial de Williams, é uma forte tendência de se aceitar imagens já preconcebidas e normatizadas sobre o que é real, o que é certo e com o quê se pode se identificar na sua dramaturgia. O autor faz uma crítica radical contra a presença de imagens na sociedade – na sua concepção, elas podem induzir à passividade e à aceitação do capitalismo (DEBORD, 2003). Esta espetacularização está nas mazelas identificadas como sua própria vida impressa na sua obra [os paradoxos da homossexualidade, violência, prostituição, solidão, uso de drogas, o envelhecimento, a figuração da mulher], personagens que representam pessoas reais de sua vida [irmã que enlouquece, mãe dominadora, namorado que falece, pai castrador, avô pastor, contato com garotos de programa] e a necessidade de torcer para que as personagens saiam do caminho do abandono, deixem de ser párias e se

²⁸ “a kind of narcissism which reflects his paranoia and self-concern. His talent fed off itself.”

²⁹ “His plays had always borne directly out of his life, but the years the degree of reflection lessened until he began to write more and more about himself as a blighted gay poet or debilitated artist for whom writing was a way of denying his mortality.”

tornem pessoas dentro do que é socialmente concebido por felicidade, realização e sucesso. “Tennessee Williams teve uma estrela da sorte na vida: sua família foi o material perfeito para um dramaturgo que se especializou no que é danificado e condenado” (IBELL, 2016, p. 13).³⁰ A insistente combinação da obra com a biografia obstina o público a procurar a espetacularização da vida pessoal nos palcos de forma literal, o grande ápice dos princípios de Guy Debord no produto Tennessee Williams. O espetáculo individual é visto como um meio de dominação da coletividade e como uma forma de afirmação das escolhas já feitas na hora da produção. Este espetáculo atua a favor do capitalismo e o consumo acaba sendo a consequência. É possível afirmar que o público seria passivo e alienado, e que lhe restaria consumir os padrões que mantêm o sistema e ser feliz com esta ilusão.³¹ Não há vontade e nenhum movimento concreto para mudar esta situação, porque a alienação mantém o sistema econômico, define o sucesso comercial e o nome de Tennessee no *mainstream*. A espetacularização induz o homem apenas a dizer *sim* e a não duvidar das informações que recebe da indústria cultural, comprazendo-se com elas. Desta forma, não há crítica social, apenas o estímulo do público para ver a vida de uma celebridade estampada nos palcos e nas telas do cinema. Afinal, como diz Chico Buarque em uma das canções da peça *Calabar, o elogio da traição* de 1973 que escreveu com Ruy Guerra, “Vence na vida quem diz sim” (BUARQUE; GUERRA, 2018). A consciência e a capacidade do homem de pensar ficam submissas a um conjunto de influências que recebe da sociedade do espetáculo, que o desagrega de sua própria história social e econômica, de suas origens e de seu modo de pensar e agir. Glamouriza uma vida inatingível, outras subjetividades, criando ícones e celebridades, o culto a suas vidas pessoais.

Para manter o sistema é importante seguir as regras padronizadas de dramaturgia. O caráter repetitivo e vago do espetáculo social, com o destaque único do psicológico e biográfico, leva à dominação total, tal como o capitalismo. Qualquer forma dramática que saia destes protótipos, como expedientes épicos, o teatro da crueldade de Artaud ou outras estéticas expressionistas, grotescas, surrealistas, pós-dramáticas ou que ofereçam uma abertura para estender os contornos artísticos da encenação através de um juízo crítico e reflexivo – tais como as peças aqui cotejadas – sempre foram renegadas e, quando aceitas pelo sistema, apenas com muitas ressalvas.

³⁰ “Tennessee Williams had a lucky star in life: his family was perfect material for a playwright who specializes in the damaged and the doomed.”

³¹ Ibid.

Será importante, em particular, afastar-me da concepção do autor como organizador fixo e monolítico de significados, cuja identidade está numa trajetória biográfica. A linearidade e a simplicidade dessa noção são rejeitadas. O autor deve ser visto como constituído por fatores sociais e ideológicos – e, além disso, constantemente reconstruído dessa maneira – e não como uma identidade acima desses fatores que se desenvolve por uma lógica interna que lhe seja própria (WOLFF, 1982, p. 142).

É desta forma que as expressões dramáticas como um produto cultural, ideias, ideologia e valores estão sempre relacionadas às estruturas sociais e econômicas sob as quais o dramaturgo está. A sua biografia como leitura representativa de suas obras não oferece riqueza crítica para análise dramática, visto haver uma ideologia na consciência de Williams que o leva a um balanço social, político e histórico que alarga as possibilidades de entender e interpretar sua obra. Não se pode negar que toda visão de mundo é construída pela biografia, e não se deve esquecer da perspectiva do grupo social a que pertence.

A produção artística, ainda que individual e produto de uma consciência, está em direta relação com o momento histórico específico em que foi criada e com a ideologia de seu grupo social, explícita ou implicitamente. Por isso, enquanto produto, a arte traduz a época em que foi produzida (GUERRA, 1988, p. 151).

A experimentação teatral estadunidense nas décadas de 1960 em diante foi incorporada inconscientemente através da interiorização por Tennessee Williams a partir de sua movimentação entre o trabalho apresentado pelos diversos grupos no circuito *Off-off-Broadway*. Esse elemento biográfico é importante de ser considerado, visto aprofundar sua condição tanto ideológica quanto social e histórica. Sua dramaturgia, entretanto, não é um espelho que reflete de maneira simples a política e a sociedade. Como obra de arte, ela expõe essa ideologia de forma estética, reformulando seus dispositivos, símbolos, forma e conteúdo (WOLFF, 1982).

[...] a relativização dos aspectos biográficos, evitando assim uma tendência comum de encontrar nas peças do autor elementos que as ligam umbilicalmente aos fatos de sua vida, os quais, ainda que relevantes, não devem ser entendidos como os constituintes mais relevantes (FLORES, 2015, p. 16).

Tennessee Williams extrapola o individual, suas próprias subjetividades, expressando não apenas suas inquietações pessoais do momento histórico em que vivia quando cada um de seus textos foi escrito. Tem nas motivações biográficas um mote para olhar a sociedade de forma ampla, criando incursões estéticas para figurá-las como elementos de forma e estratégias ficcionais. O autor revela em sua dramaturgia a problemática de toda uma

parcela da população envolvida na mesma procura, que ele mesmo teve, ao transformar a matéria biográfica em ficção.

À luz das intensas transformações políticas e históricas por que passava o país [Brasil] nesse contexto, a dramaturgia estadunidense passaria a ser vista sob o prisma das associações inevitáveis com a indústria fílmica hollywoodiana e como o próprio mundo estadunidense do consumo, amplamente divulgado por todo o mundo. Diante desse quadro, essa dramaturgia estava fadada a ser vista por aqui [no Brasil] com crescente desconfiança crítica. Se de um lado despontava o épico brechtiano, com seu vigoroso poder de análise e de reflexão crítica, de outro a dramaturgia estadunidense não parecia fornecer pistas suficientemente explícitas sobre a existência, em seu interior, de uma substância crítica sobre o mundo capitalista e afluente que referenciava (BETTI, 2017, p. 35-36).

Em vista disso, os brasileiros deram atenção aos aspectos que realçam a obra de Tennessee Williams como um produto cultural que obedece a uma escala de referências do sucesso estadunidense. O que tem a ver com a identificação psicológica e à espetacularização da autobiografia. Dentro das condições materiais brasileiras, com um teatro que buscou sobreviver arduamente no campo profissional e modernizar-se em relação ao teatro dos grandes centros, esta situação não poderia ser diferente.

Acrescenta-se a isso que muito do que os brasileiros viram e conheceram do dramaturgo são as adaptações de sua dramaturgia ou roteiros para cinema e TV. Além disso, a leitura crítica de suas obras, quando realizada, tem importado valores tidos como inquestionáveis. A documentação e análise crítica sobre o teatro estadunidense são diminutas no Brasil, “denotando um injustificável desinteresse pela história de um produto cultural extremamente relevante em nossa experiência moderna e contemporânea” (COSTA, 2001, p. 24). Sem deixar de lembrar que há escassas traduções de suas obras.

2.2 As sentenças catalogadas pela psicanálise: a burguesia e o Psicologismo Pop

“O teatro virou uma indústria que produz a insignificante diversão que atende a procura do público burguês que monopoliza os teatros.”
(Jean-Jacques Roubine)³²

“A recepção de sua dramaturgia no Brasil não teve destino diferente: desde ‘À margem da vida’ (tradução de ‘The Glass Menagerie’) e ‘Uma rua chamada Pecado’ (título da primeira tradução de ‘A Streetcar Named Desire’), o nome do autor tornou-se sinônimo de um teatro centrado nas representações das sutilezas psicológicas do indivíduo e de seus processos de inadequação psicossocial.”
(Maria Sílvia Betti)³³

³² ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 44.

³³ Betti (2007c, p. 263).

“A psicanálise, que floresceu nos Estados Unidos sob várias manifestações durante essas duas décadas [1910 e 1920], tornou-se uma força cultural, com o poder de rever como as categorias de família, paternidade, vida adulta, infância, cultura e desejo eram entendidas. Um crítico batizou a década de 1920 como a ‘Época Psicanalítica.’ Poderia ter sido apelidada com mais precisão de ‘Época da Explosão do Psicologismo.’ Tentando explicar a ‘mania psicológica’ na literatura e cultura que impregnou as décadas de 1910 e 1920 [...]”
(Joe Pfister)³⁴

*“MIRIAM: Você é hoje uma orgia masoquista, talvez sempre foi...
DON: Ah, você está cheia de clichês psiquiátricos... Quanto que os seus parentes pagaram para você ir ao psiquiatra?
MIRIAM: Um dólar por minuto que dava cinquenta dólares por sessão e insistiram que fosse um freudiano. Eu queria um junguiano, mas Jung não é judeu.
DON: Inconsciente coletivo. Eu gosto disso. Isso não é coisa do Jung?
MIRIAM: Melhor para um artista.
DON: Eu acho que meu trabalho está fora do inconsciente coletivo e é por isso que é o que é, seja lá o que quer que seja o inconsciente coletivo, o que você diria que é? O inconsciente coletivo? – Inconsciente? E coletivo?
MIRIAM: Seria a mente de Deus?
DON: Eu não acho que meu trabalho sai da mente de Deus, a menos que Deus seja excesso de sexo, também.”*
(Tennessee Williams, da peça *The Parade or Approaching the End of a Summer*)³⁵

As teorias de Sigmund Freud têm influenciado a dramaturgia e o teatro moderno nos Estados Unidos de uma forma tão *profunda*, que quase toda a matéria crítica que se conhece sobre as peças do século 20 está entranhada de psicanálise, seja na composição dramática, seja no posicionamento da crítica especializada. A apreciação de uma encenação, da sua interpretação ou do seu texto é seguida de um comentário que levanta uma análise psicologizante. Isto não se deu pelo teor dos estudos de Freud, porém pelo papel que sua leitura teve no contexto dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século e que perdurou nas seguintes.

Ao se considerar que uma peça tem *profundidade*, o que está se levando em conta são aspectos ligados aos conceitos psicanalíticos, de conflitos e personagens que possam ser explorados a partir destas hipóteses. Caso contrário, ela é tida como rasa, mesmo que retrate contextos social, histórico ou político. A abordagem principal da crítica tradicional considera que o dramaturgo cria somente a partir de uma interpretação baseada nas obras de Sigmund Freud (MASSAD, 1977).

³⁴ Pfister (1995, p. 54, destaque do autor). “*Psychoanalysis, which flourished in America in various manifestations during these two decades, became a cultural force, with the power to revise how the categories of the family, parenthood, adulthood, childhood, culture, and desire are read. One commentator has christened the 1920s the ‘Psychoanalytic Age.’ It could have been dubbed more precisely the ‘Age of Pop Psychology.’ Attempting to explain the literary and cultural ‘mania psychologice’ that gripped the 1910s and 1920s [...].*”

³⁵ Williams (2008b, p. 159-160), da peça *The Parade or Approaching the End of a Summer* (1962). “*MIRIAM: An orgy of masochism, that’s you today, maybe always...*

DON: Oh, you’re full of psychiatric – clichés... how much did your folks pay that shrink you went to?

MIRIAM: A dollar a minute which made fifty dollars a session and they insisted on a Freudian. I wanted a Jungian, but Jung isn’t Jewish.

DON: Universal unconscious. I like that. Isn’t that Jung?

MIRIAM: Better for an artist.

DON: I think my work comes out of the universal unconscious and that’s why it’s so whatever the universal unconscious is, such as—what would you say it is? The universal unconscious? — Unconscious? And universal?

MIRIAM: Mind of God?

DON: I don’t think my work comes out of the mind of God unless God is over-sexed, too.”

Freud foi aos Estados Unidos em 1909 e descobriu que a psiquiatria era discutida e estudada pelos profissionais lá como nunca tivera observado antes na Europa. Com suas obras traduzidas e suas conferências, houve um grande interesse popular naquele que era considerado um gênio. Psicanálise e psiquiatria se fundiram e o freudismo, referindo-se às suas teorias e suas influências na psicanálise, tornou-se uma forma de entender os fantasmas que assolavam o homem, enfim uma solução de extermínio. Os Estados Unidos foram inteiramente *contaminados* com sua doutrina. O psicologismo popularizou-se entre as décadas de 1910 e 1920 e solidificou-se nos costumes, na ideologia do *American way of life*, na sociedade como um todo, na cultura e nas artes em geral. Estabeleceu um modo de vida, de se entender e entender o mundo. Pfister (1995, p. 54) chama este fenômeno de “psicologismo *pop*,”³⁶ algo como uma explosão de psicologismo, que marcou uma época e proclamou desejos e vontades, sonhos e ambições em uma sociedade de massa, na qual a única preocupação é o lucro e o capital. As aspirações pessoais [impostas, na verdade, pela propaganda e marketing] serão realizadas apenas para que o indivíduo se sinta parte do *establishment*. Pfister (1997, p. 23) aponta que em manifestações artísticas e culturais existe um foco emocional predominante que pode ser lançado sobre tudo e que os grupos sociais que *inventaram o psicológico* estabelecem significados assertivos para a inserção na cultura de um *código de emoções*.

Houve um reexame das relações humanas partindo da maneira como Freud dispõe a sexualidade, porque formula que nada é como a sua aparência, cada ação tem um significado próprio, indicando caminhos para se “pesquisar motivos secretos e desejos recalcados. [...] O impacto da psicologia suprimiu o silêncio sobre temas sexuais nas artes e ajudou a reformular convenções estabelecidas principalmente no teatro” (RICE, 1959, p. 155).

A psicanálise tornou-se inspiração para que, inclusive, os críticos especializados edificassem suas observações *somente* a partir deste princípio. Estavam lá toda a compreensão e as estruturas da mente e da memória. Com isso, o que se pretendia era fazer um retrato particularizado da intelectualidade e dos sentimentos, revelando os problemas essenciais da vida mental, associando estéticas que de fato poderiam expor popularmente essa *profundidade* – considerada tão importante para a compreensão pessoal e do mundo.

Para Joel Birman, em entrevista a Aderbal Freire-Filho na TV Brasil em 14/08/2014 (TV BRASIL, 2014), o teatro se aproxima da psicanálise por causa da linguagem de ambos ser baseada na força da palavra e na ocorrência da cena, da encenação, o elemento principal

³⁶ “Pop psychologism.”

do teatro, pois o que se passa entre o cliente e o psicanalista é uma *mise-en-scène*. À vista disso, a prática psicanalítica pode ser comparada à prática teatral. Não é à toa que Freud utilizou a linguagem do teatro: catarse, cena, metáfora, complexo de Édipo. Isto se dá porque o teatro pode servir para ilustrar as teses da psicanálise. E não nega que o teatro permite ao público projetar-se nas personagens, o que vem mexer *profundamente* com a cartografia psíquica dos espectadores. “Se por um lado a formação da teoria psicanalítica deve muito à dramaturgia, o teatro por sua vez, também, já ‘bebeu’ muitas vezes na fonte da Psicanálise” (AZEVEDO, 2010, p. 13-14, destaque da autora).

“Ninguém pode contestar que o teatro norte-americano do após-guerra foi marcado pela Psicanálise, fato este muitas vezes lastimável” (DOMMERGUES, 1967, p. 6). O autor diz que isso só existe porque o dramaturgo apresenta casos que desencadeiam processos psíquicos que podem levar ou não à melhoria dos *pacientes* – como ele considera os espectadores. A psicanálise seria um fim em si e, para os dramaturgos, seria um meio. Desta forma, “[...] fornece ao autor o pretexto dramático permitindo desmascarar a personalidade dos personagens e faz explodir o absurdo de suas condições.”³⁷ Para o ex-professor emérito da Universidade de Paris Pierre Dommergues, a forma mais interessante de conhecer a dramaturgia estadunidense é a partir de uma análise psicanalítica, pois a partir do interior do homem há a crise, a tragédia, a catarse – elementos que potencialmente originariam grandes enredos e personagens marcantes. Ele afirma, com isso, que existe uma busca incessante da inocência nesta dramaturgia, ao mesmo tempo em que se vê obrigada a encarar o mundo adulto, experiente e mais forte. Há uma luta entre estes paradoxos, tentando mesclar a infância com a experiência, o sonho com a realidade e os contrapontos da ilusão com a verdade. Há, além disso, uma crença enraizada na perfectibilidade. A dramaturgia parece investigar resoluções de conflitos que colocam a ordem em busca dessas raízes. Para complicar essas questões, os dramaturgos lançam mão da figuração de crises e complexos causados pelas pulsões sexuais, a busca da cura ou solução para retornar ao caminho da perfeição e o ódio a tudo que pode tirar deste caminho: a mulher e a diversidade, que deslocam paradigmas.³⁸ Esta apreciação se aproxima da leitura psicológica considerada hegemônica sobre as obras de Tennessee Williams.

A hegemonia está alinhada com a concepção de mundo. “Gramsci afirma que é muito comum um determinado grupo social, que está numa situação de subordinação com relação a outro grupo, adotar a concepção do mundo deste, mesmo que ela esteja em contradição com a

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

sua atividade prática” (ALVES, 2010, p. 74). A grande questão é que esta concepção do mundo pelos termos da psicanálise, que se transformou em um movimento cultural produzindo uma atividade prática – como é o caso do teatro e da dramaturgia – conservou a unidade ideológica de todo bloco social e retirou a liderança e o poder de classes oprimidas, subjugando-as. A pesquisadora Ana Rodrigues Cavalcanti Alves defende que a consciência crítica não é criada de maneira espontânea naqueles que ainda jazem com o acesso à cultura e à intelectualidade. E as manifestações artístico-culturais são elementos que podem agregar as relações de todas as classes sociais entre si e seu encadeamento com a consciência crítica perante a vida, a política e a história, que proporcione uma visão global da sociedade. Enfraquecer a manifestação artística e fortalecer o entretenimento – pão e circo – é uma estratégia comprovada pela História como assertiva para a subjugação. Grupos dominantes com força econômica-produtivista impedem que o apelo popular seja ouvido e sua vontade é dominada. A falta de organização social e política, de engajamento histórico e estrutura crítica no sistema educacional, principalmente, levam à letargia e a esta subjugação da vontade perante aqueles que se mostram mais aptos a decidir por si mesmos, determinando padrões que serão incorporados à vida, a fim de definir felicidade e realização.

Quando se fala em hegemonia, tem-se como foco principal a classe dominante e dirigente ao mesmo tempo. “A supremacia de um grupo se manifesta de dois modos, como ‘domínio’ e como ‘direção intelectual e moral.’” (GRAMSCI, 2002, p. 62, destaques do autor). O aspecto essencial da hegemonia é sustentar um bloco ideológico que permite à classe dirigente manter o monopólio intelectual. Dominar é ter poder, é decidir pelo outro, definir o que é bom e mal, o que dá prazer e o que é repulsivo: o que é arte e o que é entretenimento, ou mesmo confundir os dois conceitos na prática. Elementos midiáticos, propaganda e marketing, são consolidatórios para fortalecer a supremacia a fim de fazer parecer verdade o que o grupo dirigente decide impor como natural e comum. Observar que existe a conveniência desta hegemonia é concluir que há uma evidente inevitabilidade de não sair do estado de conforto, emprestando a outro a reflexão, consentindo o poder de decisão e as rédeas da própria vida.

O fenômeno do psicologismo tornou-se um sucesso bombástico, contudo não há um entusiasmo premente por questões psicanalistas absolutas e pelos seus êxitos, por seu método terapêutico ou sua eficácia médica – uma das grandes conquistas para a saúde pública e o desenvolvimento social e individual, sem sombra de dúvida. Este irrompimento se deve ao fato de a teoria psicanalítica ser a expressão de aspectos essenciais da ideologia burguesa. Neste enquadramento, o homem é projetado como um sujeito abstrato, retirado de suas

conjunturas social e histórica, animalizado em seus instintos, envolto de uma teoria com pretensões de universalidade – Freud veste com nova roupagem abordagens teórica e metodológica que já existiam, próprias das classes dominantes em decadência, segundo Bakhtin (2007, p. 60-64). O que vem contrariar o marxismo, que entende a organização social do homem e a luta de classes alinhadas pela divisão social do trabalho como motor da História.

O motivo ideológico do psicologismo centrado apenas nas pulsões sexuais do homem e seus desdobramentos, elementos essenciais para a identificação pessoal e subjetividades, servem para a alienação e separação da consciência crítica.

O destino do homem, todo o conteúdo da sua vida e criação – o conteúdo da arte, quando ele é artista; das suas teorias científicas, quando ele é cientista; de seus programas e ações políticas, quando político – é inteiramente determinado pelos destinos do seu desejo sexual e só por eles. Tudo o mais são apenas sons harmônicos da melodia fundamental e poderosa das pulsões sexuais.³⁹

Há o deslocamento do homem para sua condição biológica única e exclusiva. Retira dele o que, segundo Aristóteles, o diferencia de todos os outros seres: sua condição social. O que coloca em evidência a expressão das filosofias ou ideologias que temem discutir a sociedade e suas mudanças históricas; todos aqueles que temem a História, supervalorizam a vida privada e, ainda, elegem o biológico sobre o social, repaginando a ideologia das classes dominantes. Procura um novo mundo, substituindo as categorias socioeconômicas por categorias psicossubjetivas ou biológicas, interpretando a História e a cultura a partir somente da natureza, evitando a economia, a sociedade e a política.

Oswald de Andrade foi um dos primeiros pensadores brasileiros a identificar de forma crítica essa raiz freudiana e a observar sua influência na cultura e na arte em sua grandiosa obra *O Rei da Vela* de 1933. Há três referências nesta peça que fazem uma crítica sem precedentes ao capitalismo e ao freudismo. O autor já previa a hegemonia do pensamento psicologizante e observava que com ele haveria o afastamento das questões sociais e políticas, supervalorizando o ego. Coloca o sentimentalismo como *preferência* da sociedade burguesa, que não quer ver outros contornos críticos de sua própria existência. Essa visão analítica é retomada muito tempo depois por Pfister e Schong (1997), não obstante já existia com Bakhtin (2007), as referências bases para este capítulo.

³⁹ Ibid., p. 6.

ABELARDO I — Perfeitamente! Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções ‘no livro’ ou ‘no teatro.’ Freud...

PINOTE — Oh! Freud é subversivo...

ABELARDO I — Um bocadinho. Mas olhe que, se não fosse ele, nós estávamos muito mais desmascarados. Ele ignora a luta de classes! Ou finge ignorar. É uma grande coisa!

HELOÍSA — Distrai muito, quando a gente é emancipada. [*Tira um cigarro e fuma.*]

PINOTE — Eu prefiro as vidas! [...]

ABELARDO I — A senhora não conhece Freud? O último grande romancista da burguesia?

D. POLOCA — O senhor me empresta os romances dele? São inocentes? [...]

A 3ª CRIANÇA — Sentimentos os mais torpes, os mais falsos. Os da caridade que manda restituir aos desgraçados uma migalha do que eles nos dão no trabalho diário. Só para que eles não se revoltam e exijam o que é deles. O amor sentimental, complicado, masoquista e absurdo. Todos os recalques catalogados pelo professor Freud. A falsa virtude, a hipocrisia, a libidinagem...

Mme ICAR — Isso são pecados...

A 1ª CRIANÇA — Pecados que o Deus dos ricos perdoa facilmente. E que só os pobres não podiam ter no vosso mundo... [*Mme Icar chora nos braços de São Pedro.*] (ANDRADE, 1973, p. 79, 93, 197, destaques do autor)

Fenômenos sociais são, para o freudismo, todos derivados dos mesmos mecanismos psicorgânicos que criam os sonhos. No campo da arte, o motor das formações e fenômenos sociais é colocado como intrínseco ao homem, não exterior a ele ou relacionado com seus entrecos. Desta forma, seu conteúdo é retirado de premissas psicologicamente individuais, que refletem as forças psíquicas da alma. Não sobra espaço, como dito, para refletir a existência socioeconômica, suas forças, seus conflitos e as conexões do pessoal com a sociedade. Há um foco privilegiado em um aspecto apenas de um grande matiz de substratos. Quando abordados outros contornos, são considerados menores ou simbólicos e por trás deles há sempre um complexo erótico individual e proeminente. As questões da arte são sitiadas com o silêncio: o que é artístico é o que demanda um mínimo dispêndio de energia do espectador. É possível obter o máximo resultado, a compreensão, a apreciação e o consequente consumo da obra como um produto, que inclusive pode ser descartado, caso não tenha sido *entendido*, de fácil apreensão ou identificação ou, ainda, julgado *superficial*.

Não desejo aqui negar que os psicólogos realizaram muitos experimentos intrigantes e engenhosos. Mas o efeito geral do pensamento psicológico na cultura e na sociedade, eu insisto, tem sido esmagadoramente negativo, já que dá a falsa impressão de um aumento enorme no autoconhecimento humano que nunca foi alcançado, encoraja a evasão da responsabilidade ao transformar sujeitos em objetos pelos quais supostamente se responsabiliza ou que lhe interessam como experiências subjetivas e torna raso o caráter humano porque desencoraja o exame de si mesmo e o genuíno autoconhecimento. É sentimentalista e promove a pior autocomiseração, pois torna o ser humano vítima de seu próprio comportamento (com exceção dos bodes expiatórios), exatamente como afirma Edmundo em *Rei Lear* (DALRYMPLE, 2017, p. 92).

Apesar disso, “a Psicanálise tornou-se um instrumento valioso para o crítico literário” (KRIS, 1968, p. 208). Os horizontes analíticos foram debelados: o interesse não era manobrar a “crítica numa análise psicológica e sim aplicar a nova metodologia psicológica a serviço da crítica.”⁴⁰ De acordo com Pfister (1997, p. 24), diante das necessidades de manter o sistema estável e inquestionável, é mais interessante a crítica dominante se ater nesta visão psicanalítica para obstruir posturas políticas de dramaturgos e taldar avaliações sociais.

Há uma série de características que podem definir a frequência que categoriza referências e parâmetros da leitura hegemônica da obra de Tennessee Williams. Estes elementos que se repetem de maneira previsível, como um padrão, serão comentados em seguida. Esclarecê-los com maior aprofundamento, permite perceber a recepção do conjunto de sua obra.

2.3 Padrões ainda não superados: Stanislavski e Freud compartilhando características comuns

*“Ame a Arte que há em você. Não você na Arte.”
(Konstantin Stanislavski)⁴¹*

*“Tudo isso são sutilezas psicológicas que necessariamente acompanham uma pessoa em sua comunicação normal com as outras. Em nossa arte [de interpretação], não podemos de maneira nenhuma ignorá-las, pois para nós essas sutilezas são decisivas. Elas convencem o ator e o espectador da autenticidade, da verdade do que acontece em cena. Essas sutilezas são uma parte muito importante de nossa técnica, a técnica artística da arte da experiência do vivo.”
(Vassili Toporkov, sobre o Sistema Stanislavski)⁴²*

“- Pelo que o senhor disse, calculo que, para estudar a nossa arte, temos que assimilar a técnica psicológica de como viver um papel e que isto nos ajudará a alcançar o nosso objetivo principal, que é o de criar a vida de um espírito humano – disse Paulo Chustov.

*- Isso está certo, mas não está completo – disse Tórtsov. O nosso objetivo é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. Peço-lhes que, sobretudo, reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada.”
(Konstantin Stanislavski)⁴³*

*“A alma é a força motriz do trabalho corporal e confere ao trabalho do ator um caráter de organicidade, ou seja, ações regidas pelas leis naturais, em contraposição aos clichês.”
(Marcelo Braga)⁴⁴*

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ PENSADOR. **Frases de Stanislavski**. Disponível em: <https://www.pensador.com/frases_de_stanislavski/>. Acesso em: 19 dez. 2018.

⁴² Toporkov (2016, p. 227).

⁴³ STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 44-45.

⁴⁴ BRAGA, M. **Do ser ao ator**: uma trajetória pedagógica inspirada em Myrian Muniz. São Paulo: Giostri, 2016, p. 62.

O que era conhecido nos Estados Unidos até a década de 1940 sobre o Sistema de preparação de atores e atrizes do russo Konstantin Stanislavski respaldou a formação do *Actors Studio*⁴⁵ e seus fundadores utilizaram a obra de Tennessee Williams para exercitar aquele método. Este, por sua vez, tinha o desenvolvimento da interpretação apoiada na memória emotiva ou sensorial para a construção das personagens, valorizando o aspecto interior do indivíduo – um processo do ator sobre si mesmo (STANISLAVSKI, 2015) – que vem a equiparar-se com as teorias de Freud. Sullivan (1964, p. 88, 111) esclarece que Stanislavski e Freud compartilham, sem dúvida, características comuns e imbuíram importantes contribuições para o teatro, abrindo as dimensões da abstração para a interpretação e as interações com o mundo. Sendo a grande marca modernizadora do teatro nos Estados Unidos por muitas décadas. “O ofício do ator ensina como entrar em cena e representar. Mas a verdadeira arte deve ensiná-lo a despertar conscientemente seu ‘eu’ criativo subconsciente, para acionar a sua criatividade orgânica superconsciente” (STANISLAVSKI, 1989, p. 168, destaque do autor).

Não é por acaso que Stanislavski relaciona o *superconsciente* com suas montagens realistas das obras de Anton Tchékhov, por exemplo. O encenador revela a conexão do superconsciente com a estética realista, estabelecendo uma relação de necessidade entre ambos. Esta estética tornou-se hegemônica na leitura e na compreensão das principais obras da dramaturgia do século 20, principalmente a estadunidense, onde Stanislavski deixou um legado dominante com esta primeira parte de seu Sistema. O teatrólogo russo estava focado na questão da criação da experiência verdadeira. Ele entendia que emoções não estão sujeitas à vontade e sim a toda uma vida. Elas não podem ser atingidas diretamente. É necessário um mergulho no mundo interno do ator para fluírem na construção da personagem e trazer a *verdade do ator* à tona.

K. S. Stanislavski, iluminando muitas das facetas obscuras do processo criativo, nos livrou da deriva em que vagávamos por mares desconhecidos e mostrou o caminho mais seguro e verdadeiro para a mestria de nossa arte. [...] Ao educar o ator, Stanislavski não apenas provia-o de uma técnica profissional, mas ajudava-o a desenvolver-se *espiritualmente* de muitas maneiras, mostrando como poderia colocar sua arte a serviço da sociedade (TOPORKOV, 2016, p. 16, destaque nosso).

O prestigiado ator russo que conviveu com o teatrólogo, Vassíli Toporkov, afirma que o sistema stanislavskiano traz benefícios espirituais ao ator, fazendo-o se conhecer melhor e

⁴⁵ THE ACTORS STUDIO. Disponível em: <<http://theactorsstudio.org/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

crescer artisticamente. Não se nega esta questão. Constata-se uma exclusiva imersão no mundo psíquico do ator para parecer com a realidade que se quer emoldurar na encenação.

As associações com a verdade do ator e seu mundo interior, a realidade que precisa ser compreendida e vista a fim de valorizar subjetividades, o entendimento de que os conflitos se dão apenas a partir do mundo interior, buscando a identificação do espectador, ressaltam na obra de Tennessee Williams uma urgente busca de realismo e de profundidade psicológica.

Nos anos posteriores aos da turnê de Stanislavski nos Estados Unidos, o teatrólogo desenvolveu seus trabalhos dedicados às ações físicas, que paradoxalmente batia de frente com as questões psicológicas propostas, embora as complementasse. Seu foco estava no corpo do ator, na energia essencial para realizar as ações, construir personagens e não no processo interior relativo à memória e à subjetividade individual. Grotowski seguiu estes trabalhos e desenvolveu outras proposições a partir da fisicalidade, vindo a contribuir ao desenvolvimento da *performance* e do teatro contemporâneo (VÁSSIMA; LABAKI, 2015). Porém no *Actors Studio* foi a memória emotiva que o projetou internacionalmente, devido ao fato de que vários de seus atores e diretores o utilizariam no cinema, como informa Betti (2015, p. 162).

A obra de Tennessee teve suas primeiras montagens profissionais na década de 1940 com grande visibilidade a partir da direção de Elia Kazan [*A Streetcar Named Desire*, trazendo a estreia do ator Marlon Brando na Broadway] lançando mão de métodos interpretativos stanislavskianos da memória emotiva e elevando Brando ao *status* de grande intérprete. A hegemonia se dá quando se associa toda e qualquer obra do autor a estes padrões interpretativos para ter sucesso, alinhando-se ao realismo. Em suas obras mais experimentais a partir de 1962, Tennessee Williams assumiu caminhos dramaturgicos diferentes do cânone em que foi coroado, sendo que sua reputação e talento foram questionados. Aqueles mesmos traçados já em sua terceira fase, com profunda consciência social e foco político, agora mais estilizados.

2.4 Peças bem-feitas e personagens inesquecíveis: Estereótipos para um *Fugitive Kind*

“Superioridade social e moral, autopercepção e reconhecimento, pertencimento e exclusão são elementos dessa dimensão da vida social que o par estabelecidos-outsiders ilumina exemplarmente: as relações de poder.”
(Federico Neiburg)⁴⁶

“Como um outsider, alguém que era de algum modo ridículo ou intolerável.”
(Helen Gilbert e Joanne Tompkins)⁴⁷

⁴⁶ Neiburg (2000, p. 7).

“[...] na maioria delas [das peças de Tennessee Williams] a matéria ficcional é decupada a partir de flagrantes situacionais que remetem à vida e ao convívio dos despossuídos e deserdados, dos párias e desenraizados, enfim, daqueles que, por vários motivos e por tortuosos caminhos, deixaram de ter um lugar nas relações de produção e no sonho capitalista de consumo e ascensão social”
(Maria Sílvia Betti)⁴⁸

“TERRY: [...] Eu sou um desajustado. Um pária. Eu tenho a marca de Caim na minha testa [...]”
(Tennessee Williams, na peça *The Fugitive Kind*)⁴⁹

O conceito de *peça bem-feita* é atribuído a Eugène Scribe, dramaturgo e libretista francês que, mesmo sem ter se preocupado em deixar registrado um guia que evidenciasse o modo de se escrever para chegar à sua estrutura, mostrou-se exímio na construção de uma dramaturgia considerada sucesso comercial. Tendo percebido o teatro se desenvolvendo cada vez mais como entretenimento e as companhias francesas de repertório buscando oferecer espetáculos que supriam a demanda do público, sua estrutura formal propiciou a criação rápida de textos para serem produzidos de forma correlata.

As principais características destas peças podem ser descritas por ações que, se encadeadas em causa e efeito, levam ao zênite de uma complicação em desenvolvimento, com a progressão da ação dramática. Desta forma, surge o conflito para ser resolvido pelo embate do protagonista com o antagonista, crescendo a tensão a cada ação. Assim que proposto o conflito só é desvendado no último ato. Muitos dramaturgos utilizam, da mesma forma, o mal-entendido que passa a gerar situações desnorteadas para chegar a conflitos. Tudo isso será desfeito para o alívio do espectador, que torce, e se identifica com as personagens e a matéria ficcional. Isso é uma das fórmulas do sucesso e sustenta a indústria teatral, o que fortalece o mercantilismo e a preocupação com fama e visibilidade, em detrimento da contribuição artística, na maioria das vezes.

Percebe-se então que as peças bem-feitas têm uma estrutura bastante fixa do começo ao fim: apresentação do problema, desenvolvimento do mesmo, clímax e resolução. Esta estrutura também é repetida em cada ato, pois ajuda a aumentar a tensão e organizar as ações dos personagens de acordo com a lógica de causa e efeito (FLORES, 2008, p. 27).

A similaridade da estrutura destas peças com os roteiros cinematográficos tradicionais hoje trabalhados pela indústria do cinema e as escolas de roteiro não se dá por coincidência. Elas refletem o arcabouço para sustentar a estética requerida pela indústria que visa sucesso.

⁴⁷ GILBERT, H.; TOMPKINS, J. Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. **The Routledge Read in Politics and Performance**. New York: Routledge, 2000, p. 231.

⁴⁸ Betti (2012b, p. 20-21).

⁴⁹ Williams (2001a, p. 125). *“TERRY: [...] Me, I’m a misfit. An outcast. I got the brand of Cain on my forehead [...]”*

A Academia Internacional de Cinema (2017) apresenta a estrutura da curva dramática clássica de um roteiro: início, complicação, clímax, resolução e relaxamento, conclusão. É uma estrutura que está pareada à forma da *peça bem-feita*. Quanto mais houver a comparação da dramaturgia com o cinema, menos clareza para discernir suas diferenças, já que é passível de se atribuir ao roteiro filmado a identidade da própria dramaturgia que, na verdade, foi apenas adaptada, e, assim, obtida uma margem maior de incompreensão.

O aceno popular e a capacidade de se ajustar aos meios de comunicação a partir do final do século 19 emergiram formatos mistos naturalistas, de crítica social, sentimentais e com forte apelo maniqueísta. Associados ao êxito comercial do melodrama, possibilitaram oportunidades para grandes interpretações, o que vem alimentar a indústria hollywoodiana e a Broadway.

No Brasil, houve uma interpretação das obras de Williams como um autor modelar, como se suas peças tivessem uma fórmula para serem escritas e obter sucesso. Esta leitura tornou-se recorrente no teatro brasileiro por terem sido encenadas com esta visão no TBC e na EAD a partir da década de 1950. Além disso, foram estudadas nos Seminários de Dramaturgia do Arena, onde a ideia de que suas peças tinham uma receita para serem construídas foram o estímulo à criação pelos jovens participantes que desejavam se tornar dramaturgos. Neste contexto, a professora Maria Sílvia Betti afirma:

Via de regra, o que se observa por parte da maioria dos críticos de destaque é a insistência em olhar os trabalhos de Tennessee com base em padrões dramáticos presos ainda, renitentemente, à ideia de *peças bem-feitas*, apoiadas no conflito central de personagens individualizadas e agentes (BETTI, 2007c, p. 262, destaque nosso).

Associado com os formatos das *peças bem-feitas*, mesmo que isso não aconteça propriamente, Tennessee Williams acabou por ser eleito o dramaturgo das peças de sucesso, *bem escritas* e de personagens inesquecíveis pela confusão entre roteiros cinematográficos e suas peças, que, na verdade, não foram conhecidas de fato.

Dentro destas especificidades para classificar Tennessee neste formato, encontra-se aquele realismo descritivo, associado ao movimento ou escola convencional, segundo Oliveira (2017, p. 276), ou o realismo como o registro de *sua própria vida*, a “observação direta da vida das pessoas,” afeição “ao indivíduo num ambiente hostil” e “aos problemas sociais de sua região” (FALK, 1961, p. 22 et seq.). A biógrafa de Williams, Signi Lenea

Falk,⁵⁰ fortalece o estereótipo de seu “estilo realista,” que gera uma atração pela delinquência e o “não convencional,”⁵¹ o que caracterizaria anti-heróis e os proscritos e marginalizados da sociedade.

É possível ter uma ideia do que a crítica entende como o protótipo que se espera de uma obra de Tennessee Williams:

Não gostei do texto quando o li há algum tempo – parcialmente porque pertence ao atual tipo rococó-deliqüescente de teatro e, principalmente, porque parece estar longe de ser um exemplo brilhante do *modelo*. O elemento genuíno em Tennessee Williams sempre me pareceu residir em seu realismo: sua habilidade em construir diálogos eloquentes e expressivos a partir do discurso real dos homens e seu dom para o retrato, especialmente o retrato de mulheres infelizes. Há também um elemento espúrio. Às vezes é seu estilo que é espúrio: quando é poético, é frequentemente lascivo e pretensioso (BENTLEY, 1954, p. 107 apud OLIVEIRA, 2017, p. 277, destaque nosso, tradução do autor).⁵²

Tennessee é colocado em um pedestal de realista descritivo, mesmo quando se flexibiliza com a escrita de *Camino Real* [1953], texto que Eric Bentley critica nesta citação. É a incursão de Williams em formato mais experimental durante a fase celebrada, fugindo da padronização imposta pelo sistema comercial da Broadway em uma época em que seus trabalhos acabaram por até ser tachados de *peças bem-feitas*. Walter Kerr, jornalista e crítico teatral, afirmou na época que esta é “a pior peça já escrita pelo melhor dramaturgo de sua geração” (MANNES, 1960 apud DORFF, 1997, p. 9).⁵³ Linda Dorff comenta que não se encontrou nessa obra o modelo cimentado do produto esperado de *um* Tennessee. A pesquisadora aponta que a crítica tradicional recepcionou as peças de seus últimos anos da mesma forma, porque sua abordagem era análoga à da fase mais prestigiada, esperando uma peça no *estilo* de Tennessee Williams, sem as encontrar. O protótipo que a pesquisadora apresenta sobre as obras do autor tem diversas características.

⁵⁰ De origem sueca, foi professora por 24 anos na *Coe College*, uma faculdade particular de artes em Cedar Rapids, no estado de Iowa. Escreveu uma das biografias mais importantes de Tennessee Williams, publicada em 1961, de acordo com SIGNI Lenea Falk. In: *Coe College*. Disponível em:

<http://www.public.coe.edu/historyweb/faculty_falk_signi.htm>. Acesso em: 03 jan. 2019.

⁵¹ *Ibid.*, p. 46, loc. cit.

⁵² BENTLEY, E. **The Dramatic Event: an American Chronicle**. New York: Horizon, 1954. “*The script, when I read it some time ago, I disliked – partly because it belongs to the current deliquescent-rococo type of theatre and even more because it seemed far from a brilliant example of the type. The genuine element in Tennessee Williams had always seemed to me to reside in his realism: his ability to make eloquent and expressive dialogue out of the real speech of men and his gift for portraiture, especially the portraiture of unhappy women. Here is also a spurious element. Sometimes it’s his style that is spurious, for when he is poetic he is often luscious and highfalutin.*”

⁵³ MANNES, M. **Rev. of 1959-60 Broadway Season**, including *Sweet Bird of Youth*, dir. Elia Kazan. Martin Beck Theatre: New York. *New York Times Magazine* 22 May 1960. (cf. referência da autora). “*the worst play yet written by the best playwright of his generation.*”

O modelo das ‘peças de Williams’ é construído pela expectativa da crítica de que certos elementos sejam reconhecíveis, ou deveriam ser, em uma peça de Tennessee Williams. Os mais proeminentes elementos definidores são: sua forma é o ‘realismo poético’; faz um autorretrato de si mesmo; ocorre no Sul [dos Estados Unidos]; é um drama moralista que frequentemente opõe as relações sexuais contra uma éthos puritana; e que, se a subjetividade do ‘tipo fugitivo’ resultar em uma desfiguração por morte ou loucura, haverá algum tipo de significado redentor, ocasionalmente derivado de estruturas míticas (DORFF, 1997, op. cit., p. 9, destaques da autora)⁵⁴.

Fixada em um modelo, a crítica especializada não conseguiu ver nas peças de Williams uma desfiguração subjetiva das personagens que eram identificadas com a expressão *tipo fugitivo* [tradução literal de *the fugitive kind* – título de uma de suas peças da primeira fase escrita em 1937 e da adaptação fílmica da peça *Orpheus Descending* (1957), duas obras distintas com o mesmo título, porém sem ligações uma com a outra]. É um termo que pode ser interpretado como: “seres humanos sensíveis em uma cidade do Sul... tentando fugir da corrupção terrena” (COSTELLO, 1972, p. 26).⁵⁵ Seria uma forma de se dirigir aos banidos do sistema de produção capitalista, que *fugiram* do sistema, e que são repelidos pelo *establishment*, considerados escórias, desenraizados ou degredados.

Os críticos de Williams exploram isso como um termo de vitimização, circunscrevendo as personagens em uma aura de nostalgia sentimental que tira o desconforto destes críticos com a palavra *fugitivo*, deslocando a transfiguração para a perda da noção coerente e estável do eu. Por isso, o público espera a morte ou a loucura deste *tipo*. A morte para retirá-lo da sociedade e a loucura para que seja pelo menos internado e afastado do convívio, carimbando sua diferença social e subjetiva. Desta forma, a estranha personagem, fora dos padrões de produção do sistema, não será um exemplo, uma referência ou um *modus operandi* de mudanças de estruturas, muito menos que incite o olho crítico ao *establishment*.

O que se vê na sentença *tipo fugitivo*, de fato, são personagens imersos em um processo de vida destrutivo, apresentando uma deformação que os levam a ser vistos como não humanos, um *tipo* que foge da realidade padronizada e imposta como normal, uma destruição e desconstrução do sujeito soberano, uma dessubjetivação, como aponta Savran (1992, p. 145).

Os ingleses Norbert Evans e John L. Scotson desenvolveram uma pesquisa na comunidade Winston Parva na Inglaterra, onde analisaram as diferenças sociais e

⁵⁴ “The model of the ‘Williams play’ is constructed by critical expectations that certain recognizable elements would, or should, be present in a play by Tennessee Williams. The most prominent of these defining elements are: that its form is ‘poetic realism’; that it renders a self-portrait of the artist; that it takes place in the South; that it is a moralistic drama which frequently opposes sexual desire against a puritanical ethos; and that, if ‘fugitive kind’ subjectivity results in a disfiguration-by-death or madness, there will be some sort of redemptive meaning supplied, occasionally deriving from mythic structures.”

⁵⁵ “sensitive human beings in a Southern town... trying to escape earthly corruption.”

antropológicas de dois grupos da população: aqueles que estavam no processo de produção mercantilista e tradicional no local, chamados de *estabelecidos* e os que eram marginalizados, até desumanizados pela sua própria comunidade, os *outsiders*. Em relação a estes, os estabelecidos se consideram poderosos e veem-se como pessoas *melhores*, dotadas de uma espécie de carisma grupal, de uma virtude específica que é compartilhada por todos os seus membros e que falta aos párias. Os indivíduos *superiores* podem fazer com que os *inferiores* se sintam, eles mesmos, carentes de virtudes, julgando-se insignificante ou subalterno (ELIAS; SCORTSON, 2000).

Isso acontecia no grupo pesquisado, e é ampliado para todos os campos da sociedade humana em esfera universal: um grupo considerado tradicional, mais antigo, aristocrata, de cultura dominante, sobrepõe-se ao outro menos proeminente. E este grupo subjugado, depois de algum tempo, aceita com uma espécie de resignação e perplexidade, a ideia de pertencerem a um grupo de menor virtude e respeitabilidade.

A estigmatização da inferioridade humana é um reflexo daquilo que o grupo superior não aceita para si. Pode estar associada a assassinos, ladrões, *gângsteres* [como na peça *The Fugitive Kind*], questões morais [prostitutas (*Hello from Bertha*), garotos de programa (*Sunburst*), ninfomania, promiscuidade, estupro, ganância (*A Streetcar Named Desire*), violência sexual, canibalismo (*Suddenly, Last Summer*)], sexualidade [homossexualidade (*Vieux Carré*), perversões (*The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde*), pulsões reprimidas (*Summer and Smoke*)] ou preconceito [artistas (*Battle of Angels*), andarilhos (*The Chalky White Substance*), usuários de drogas e alcoólatras (*Small Craft Warnings*), desempregados ou com atividades profissionais consideradas menores (*Candles to the Sun*)].

Segundo Evans e Scortson,⁵⁶ “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído.” Williams percebeu que a sociedade capitalista estadunidense tinha bases sólidas no pensamento de etnia branca, que se sustentava sobre a exploração dos que tinham menos oportunidades e por isso podiam dominar, explorar, subjugar e impor sua visão de mundo. Observava que aqueles que sofriam preconceitos poderiam ser identificados como fora do *establishment* porque não alcançariam as mesmas chances e, conseqüentemente, teriam uma vida diferenciada, talvez mais trágica e vulgar, sendo interessantes para os conflitos dramaturgicos. É assim que se identificam os estabelecidos e que se intitulam os melhores:

⁵⁶ Ibid., p. 23.

Uma ‘boa sociedade,’ mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros [...] os guardiões do bom gosto no campo das artes, da excelência científica, das boas maneiras cortesãs, dos distintos hábitos burgueses, a comunidade de membros de um clube social ou desportivo (NEIBURG, 2000, p. 7, destaque do autor).

Os *outsiders* não são, por sua vez, membros da *boa sociedade*, são os que estão fora dela. Tennessee delinea o perfil deste conjunto heterogêneo e difuso de pessoas unidas por laços sociais menos intensos do que aqueles que unem os estabelecidos. “[...] os *outsiders*, que são incapazes de encontrar um sentido nesta sociedade organizada, compartimentada e que, portanto, são condenados a viver sem rumos e sem raízes” (GUERRA, 1988, p. 168).

As personagens *outsiders* não têm, via de regra, características intrínsecas das *peças bem-feitas*, pois não são heróis ou dotados de qualidades que levam a uma lição moralizante após o desenlace. Nas obras de Williams, não há progressão moral e nem a restauração do *establishment*. As personagens continuarão sendo o que são e estes são argumentos favoráveis para afastar suas obras das características de *peças bem-feitas*.

Especialmente nas peças de Williams, as normas do coletivo - representadas por figuras como Stanley Kowalski em *A Streetcar Named Desire* e a multidão em *Orpheus Descending* - ou os ideais da decência burguesa - incorporadas em personalidades tão diversas como Amanda Wingfield, Gooper e Stella Kowalski⁵⁷ - são evitadas pelos protagonistas que, como todos os ‘*fugitive kind*,’ devem permanecer sempre *outsiders* (ADAM, 1991, p. 156, destaque da autora).⁵⁸

Na peça *The Fugitive Kind* (WILLIAMS, 2001a), a personagem Terry é um *gangster*, fugindo de uma perseguição policial, escondido por Gloria. Sua história de vida de privações deixa claro o que seria um *outsider*: seu pai foi morto em um acidente quando era criança; sua mãe tuberculosa se prostituía para manter os filhos alimentados; seu trabalho era em um matadouro; além de sua rebelião com tudo, a ponto de chegar a roubar um banco. Terry é um indivíduo que está à margem da sociedade, um proscrito fora dos padrões da burguesia e dos meios de produção – características de personagens que habitam a obra de Tennessee, como: Val [*Orpheus Descending*], Kilroy [*Camino Real*], os presidiários [*Not about Nightingales*] e nas peças da terceira fase, trazendo um tipo *outsider* contemporâneo à sociedade capitalista, como os garotos de programa Primeiro Rapaz e Segundo Rapaz [*Now the Cats with Jeweled*

⁵⁷ Respectivamente, personagens das peças: *The Glass Menagerie*, *Cat in a Hot Tin Roof* e *A Streetcar Named Desire*.

⁵⁸ “Especially in Williams’ plays, the norms of the herd - represented by such figures as Stanley Kowalski in *A Streetcar Named Desire* and the mob in *Orpheus Descending* - or the ideals of bourgeois decency - embodied in such diverse figures as Amanda Wingfield, Gooper and Stella Kowalski - are shunned by the protagonists who must, like all ‘*fugitive kind*,’ always remain *outsiders*.”

Claws]; o ex-garoto de programa aposentado identificado na peça por Homem [*Kirche, Küche, Kinder – An Outrage for the Stage*]; a prostituta Celeste e a mulher com o seio mutilado, Trinket [*The Mutilated*]; Nance, a moça que é tratada como criança para minimizar suas pulsões sexuais consideradas exageradas, que a leva a masturbar-se na frente de todos e vislumbrar o fantasma de Nijinski [*A Cavalier for Milady*]; Two, o homem que não consegue se expressar e em consequência não pode exercer sua profissão [*I Can't Imagine Tomorrow*]; e a artista Kyra, cujos problemas psiquiátricos a impediram de fazer sucesso corporativo tal como seus amigos [*The One Exception*]. E esta desumanidade do mundo aproxima Tennessee consideravelmente do teatro da crueldade de Artaud, embora estejam em contextos diferenciados.

Estas personagens *outsiders* são de um mundo que não lhes dão saídas ou expectativas, o mundo que a burguesia não queria/quer conhecer ou fazer parte. Enfim, Tennessee se autodefine, coloca todas as personagens juntas na definição: “Somos fugitivos, tudo bem – mas não da justiça. Nunca *tivemos* justiça de fato!” (WILLIAMS, 2001a, p 141, destaque do autor).⁵⁹

2.5 A rebelião ideológica contra o realismo: A dramaturgia como um espelho quebrado para refletir o que resta de sanidade

“As peças de Tennessee Williams não são naturalistas.”
(C. W. E. Bigsby)⁶⁰

“É o espectador, não a vida, que a arte realmente reflete.”
(Oscar Wilde)⁶¹

“MITCH - Não, só estou querendo ser realista.
BLANCHE - Não quero realismo. Eu quero magia. (Mitch ri) Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz! (Mitch vai até o interruptor. Acende a luz e olha fixamente para ela. Ela solta um grito e cobre o rosto. Ele apaga a luz novamente).”
(Tennessee Williams, da peça Um bonde chamado Desejo)⁶²

“GARÇONETE: Sim, senhora. O plat du jour é a sobra de ontem.”
(Tennessee Williams, na peça Now the Cats with Jeweled Claws)⁶³

A primeira coisa que deve ser levada em conta quando se associa realismo a Tennessee Williams é que a dramaturgia realista é uma representação ideológica do real. Ao

⁵⁹ “We’re fugitives all right. — But not from justice. We never had any justice!”

⁶⁰ BIGSBY, C. W. E. **Modern American Drama: 1945-2000**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 38. “Tennessee Williams’s plays are not naturalistic.”

⁶¹ OSCAR WILDE. Disponível em: <https://www.brainyquote.com/quotes/oscar_wilde_700596>. Acesso em: 29 jan. 2018. “It is the spectator, and not life, that art really mirrors.”

⁶² Williams (1988, p. 177-178).

⁶³ Williams (2016b, p. 40). “WAITRESS: Yes, Madam. The plat du jour is remnants of yesterday’s.”

invés de se afirmar categoricamente que é uma fotografia de versões das realidades social e psicológica das personagens, incompatíveis com a verdade. Ou, mesmo, um espelho de um mundo objetivo e de uma natureza humana fixa, imutável, generalizada, sem considerar a diversidade, herdadas ainda das tradições positivistas do século 19, quando se buscava um modelo para ser imitado moralmente. O realismo é mais do que uma interpretação desta realidade que se passa por real, ele produz *uma* realidade quando o espectador tenta conhecer e verificar as *verdades* através da maior riqueza de detalhes possíveis escritas e/ou na encenação.

[O realismo é um] Movimento do teatro do final do século 19, que substituiu a peça bem-feita e a ação declamatória da época dos dramas, que se aproximava em discurso e situação aos problemas sociais e domésticos do cotidiano, desempenhados por atores que falavam e se moviam naturalmente em paisagens que transcrevem com fidelidade a vida habitual das pessoas que representavam (HARTNOLL; FOUND, 1999, p. 409).⁶⁴

Sendo assim, o realismo é uma forma dramática que exprime uma parte da vida, de fato, mantendo a ilusão da quarta parede e o público curioso como *voyer*, testemunha de eventos da *vida real* daquelas personagens que estão no palco. A peça realista procura, por conseguinte, naturalizar a relação entre o palco e o que está fora dele, sugerindo que o que está representado é real, mesmo com artifícios e artificialidades, maquiando para ser crível. Levando em consideração que Williams não estava *interessado* no realismo desde o início de sua carreira, porém queria que fosse admissível e verossímil, pode-se dizer apenas que “seus primeiros sucessos geralmente são considerados realistas em termos do tipo da ação que ocorre, da maneira como a linguagem é usada e como os ambientes visível e invisível são definidos” (SADDIK, 1999, p. 47).⁶⁵ Mas é clara a percepção de que o dramaturgo não ficava à vontade com o realismo, desde que se utilizou do expressionismo, da linguagem simbólica e as formas épico-líricas, tornando seu trabalho uma verdadeira mistura de gêneros. Williams manipulou a forma realista para criar uma dramaturgia particular que incluía contornos realistas expressos apenas nos diálogos bem construídos com sua poética – por isso uma extremada confusão ao ler as suas peças. O dramaturgo dá os dispositivos que caracterizam um sentido literal ao ambiente social, impregnado do propósito de verdade, mesmo que para

⁶⁴ “Movement in the theatre at the end of the 19th century which replaced the well-made play and the declamatory acting of the period by dramas which approximated in speech and situation to the social and domestic problems of everyday life, played by actors who spoke and moved naturally against scenery which reproduced with fidelity the usual surroundings of the people they represented.”

⁶⁵ “his early successes are generally realistic in terms of the kind of action which takes place, the way language is used, and the way in which both the visible and invisible environment is defined.”

isso precisasse usar dispositivos não realistas para atingir esse objetivo. Daí a mescla e os desalinhos perante esta estética na obra do autor.

A linguagem das peças iniciais de Williams é fortemente dependente deste simbolismo e exibe um maior grau de lirismo e sobredeterminação do que normalmente está presente em um discurso comum. Williams acreditava que as peças podiam ser tão líricas quanto um poema; você pode usar o lirismo pessoal tanto em uma peça quanto você pode usar em um poema.⁶⁶

A dramaturgia que dominava a marca convencional de teatro realista dava ênfase à reprodução destas verdades, principalmente para agradar a classe social que assistia a estes espetáculos para se *encontrar* e não para refletir sobre questões sociais.

A sobrevivência do realismo, diante de todas as transformações dos padrões de sensibilidade e representação do século 20, explica-se, para Gassner, não por uma questão de inércia, mas pelo desejo de não abrir mão do empenho em opor à sociedade um espelho em que ela pudesse ver reflexos daquilo que ainda restava de sanidade. O espelho não está intacto: tem trincas e manchas, mas ainda apresenta imagens reconhecíveis (BETTI, 2017, p. 30).

Williams poderia ser considerado um realista não como um reproduzidor da realidade, tal como uma máquina fotográfica ou um espelho que captura o exterior, pois seu drama deforma a realidade, como diz a autora. Com isso, o dramaturgo estaria propondo distorções, transposições e transformações que levam o realismo para um sentido filosófico. “Distorcer, por meio da forma experimental, é dar a conhecer, é trazer à superfície uma fração do subterrâneo que nos habita” (OLIVEIRA, 2017, p. 283-284). Sem deixar de pensar que “[...] a concepção média daquilo que é entendido como artisticamente ‘real’ depende fundamentalmente da cultura e do temperamento dominantes em cada época” (BETTI, op. cit., p. 33). Este trecho traz uma referência da professora Maria Sílvia Betti sobre uma observação de um dos mais importantes críticos e historiadores do teatro estadunidense do século 20, John Gassner, em concordância com posição expressa pelo *designer*, produtor e diretor teatral Mordecai Gorelik.

Em um misto destes aspectos do realismo, é possível enxergar uma luz sobre esta questão. “A complexidade central nos trabalhos iniciais de Williams está em sua rebelião ideológica contra o realismo, ao mesmo tempo em que trabalha dentro de seus limites”

⁶⁶ Ibid., p. 50. “*The language of Williams’ early plays is heavily dependent on symbolism and exhibits a greater degree of lyricism and overdetermination than is normally present in common speech. Williams believed that plays can be just as lyrical as a poem can be; you can use just as much personal lyricism in a play as you can in a poem.*”

(SADDIK, 1999, p. 42).⁶⁷ Por causa desta complexidade, há discussões ferrenhas para se pronunciar a favor ou contra o *realismo* do autor.

Se é verdade que nos anos 1940 Tennessee enveredou por uma linha de trabalho mais voltada aos conflitos familiares, psicológicos e psicossexuais, também é verdade que ele soube revestir o simbolismo que então passou a adotar na dramaturgia e na composição cênica de toques inequívocos de ironia e de mordacidade impregnadas de crítica social. É importante não esquecer também que, por mais que o trabalho do autor tenha se deixado marcar pela necessidade de escrever profissionalmente, ou seja, vendendo os direitos autorais de seus escritos, ele também nunca deixou de dar vazão ao experimentalismo e de criar peças nas quais a mescla de expedientes formais ou a maneira como estes foram trabalhados possuem um caráter indiscutível de ousadia e de ruptura com as expectativas tradicionais de seu próprio público (BETTI, 2007c, p. 267).

A falta de consenso na determinação de uma descrição específica do realismo de Tennessee se dá devido aos limites flexíveis das formas literárias, gêneros e rótulos. Como todos esses estereótipos, o realismo é um termo escorregadio. Entendendo esta dicotomia *realista* e suas extremidades críticas – antirrealista, não realista ou experimental – é possível distinguir uma espécie de dramaturgia que, na maioria das vezes, abraça princípios realistas que, de certa forma, reagem contra o modo real de representação, sempre expresso em sua obra. Ao empregar esses termos, não se tem o objetivo de dar a impressão de que se está criando uma dissociação fixa e estável, absoluta. Além do mais, Saddik (1999, p. 45) não concorda que as peças da primeira fase de Williams sejam exemplos por excelência de drama realista. Caso fossem, reduziria a complexidade de suas sutilezas dramatúrgicas e experimentações que foram além das convencionalidades dramáticas ao longo de toda sua carreira, como visto. Em vez disso, busca-se apenas reconhecer as mudanças estruturais da dramaturgia evidentes ao longo do caminho trilhado por Williams. Precisa-se entender a distinção entre o estilo dominante das peças da primeira fase, as peças bem-sucedidas, e o das peças ditas *diferentes* de seus últimos anos – uma percepção necessária para explorar sua *performance* como dramaturgo e a crítica reação a seu trabalho. As características antirrealistas das peças da terceira fase não surgiram como uma epifania mística, mediúnica ou de viagens alucinógenas de um estranho e velho hippie. Tennessee não tinha a orientação ou tendência comportamental dos *hippies*. Esses trabalhos são frutos de um caminho traçado que foi se desenvolvendo e encontrou terreno fértil em um contexto social, político e histórico que sustentou os ditos *exageros*, que a crítica insistiu tanto em ressaltar negativamente, mesmo negligenciando aquilo que a própria dramaturgia de Williams já assinalava em toda

⁶⁷ “A central complexity of Williams’ early work lies in its ideological rebellion against realism while simultaneously working within its boundaries.”

sua obra, sempre com novos experimentos intrínsecos em sua escrita. As peças da terceira fase surgiram não como uma evolução na obra do autor. É uma estética que já era trabalhada de forma embrionária em todo o conjunto de sua obra desde a década de 1930.

O professor emérito de teatro da Universidade de Regina, Canadá, David Savran afirma que as peças de Tennessee eram muito mais surrealistas do que expressionistas, pois “assentam em incidentes e elementos cênicos que destroem as convenções do realismo doméstico e desafiam a noção do espetáculo como réplica do empírico” (SAVRAN, 1992, p. 93).⁶⁸ As formulações da realidade já estavam dadas para a representação do social e das formas psicológicas das personagens, nada que chegava ao naturalismo. O simbolismo e o expressionismo impediam este mergulho aprofundado. É certo que este *padrão* realista, compreendido aqui como experimental e inovador na dramaturgia estadunidense, quando percebido de forma literal é sempre buscado pelos admiradores, encenadores e críticos a fim de se enxergar estilos congelados que caracterizariam o autor. Na obra de Tennessee Williams, este *realismo* é fundido com outras estruturas formais, como o épico-lírico, com narrações, uso de músicas, silenciamentos, elementos que distanciam o espectador, contraposições de tempo e espaço, dicotomias dos planos da realidade, sonho e imaginação. O dramaturgo impõe as ilusões do realismo com elementos não realistas ou antirrealistas. Saddik (1999, p. 61) afirma que sua obra mais realista é *Cat on a Hot Tin Roof*, devido as concepções de construção das personagens, ações e linguagem, além de obedecer à estrutura tradicional aristotélica.

Pensando nestas formas supostamente realistas de suas peças famosas, porém híbridas com as outras formas dramatúrgicas, como visto, é possível estabelecer uma distinção clara delas com as peças de sua última fase, que apresenta personagens, linguagem e ações escritas em uma forma diversa das anteriores e com objetivos distintos. E estas diferenças são cruciais para entender a recepção destas peças da terceira fase pela crítica tradicional, que sempre dizia repetidamente o quanto Williams havia *mudado* a partir dos anos de 1960.

O dramaturgo escrevia sobre a vida que ele percebia na sociedade em que estava inserido, com protagonistas impróprios para a dramaturgia tradicional estadunidense, buscando seus lugares na nova sociedade que dependia cada vez mais da indústria e da tecnologia (BETTI, 2007a). Estes ajustes das personagens para a vida urbana moderna é o foco principal das provocações. Não era uma batalha conflituosa de uma personagem boa com a outra má, maniqueisticamente engendradas entre protagonista e antagonista. Stanley e

⁶⁸ “abound in incidents and scenic elements that shatter the conventions of domestic realism and challenge the notion of the spectacle as empirical replica.”

Blanche – de *A Streetcar Named Desire* –, por exemplo, não são simples representações destes adjetivos. Na verdade, se tentasse impor algum desses rótulos a essas personagens, seria difícil saber qual atribuir a um ou ao outro (SADDIK, 1999).

Tennessee estava antenado com as inconsistências e fragmentação ideológica relacionadas à rebelião, à indignação perante o *status quo*. Compôs sua forma dramática cada vez mais aberta e expansiva, “[...] gerando uma nova linguagem teatral composta de expressões artísticas simbólicas que se tornaram cada vez mais experimentais ao longo de seus muitos anos de criatividade extensiva” (PHILIPS, 2015, p. 21).⁶⁹

Os críticos de teatro nos Estados Unidos hoje [do final da década de 1990] – particularmente aqueles que escrevem para grandes jornais e revistas – abordam as peças [da terceira fase] com a suposição de que todo o drama estadunidense é realista, avaliando a peça e os atores por estes padrões e fazendo julgamentos morais delas, que quase sempre refletem a superioridade dos valores e preconceitos do público de classe média. A função da crítica do teatro, em seu estilo descritivo e argumentativo, é principalmente recomendar que seus leitores comprem um ingresso para a peça ou evitem fazê-lo, e, como tal, as críticas jornalísticas servem para este propósito econômico. Portanto, para os críticos de teatro estadunidenses, os pressupostos mais importantes subjacentes à sua abordagem para uma ‘peça de Williams’ são a expectativa de que ela seja basicamente um drama realista com um tema moralista que seja compreensível para o público burguês. Quando eles não se deparam com esses elementos em uma destas peças da terceira fase, eles decidem que esta não é uma ‘peça de Williams’ e exercem seu poder econômico para que não faça sucesso (DORFF, 1997, p. 10, destaques da autora).⁷⁰

Com a descoberta das peças da terceira fase nos anos de 1990 a partir do trabalho crítico de Linda Dorff sobre sua reputação entre as décadas de 1960 a 1980, apontou-se para a necessidade de leituras e encenações que valorizassem as características estéticas que foram renegadas, denotando a compreensão dramatúrgica destas obras de fato e assumindo que as produções das obras da terceira fase em sua época, querendo reproduzir as estéticas tradicionais, não conseguiram atingir o nível artístico que elas requeriam para evidenciar sua excelência – estavam deslocadas esteticamente do *estilo do autor*, portanto do sucesso comercial.

⁶⁹ “[...] creative factor generating a new theatrical language composed of symbolic artistic expressions which became increasingly experimental over the course of his many years of extensive creativity.”

⁷⁰ “Theatre critics in America today-particularly those who write for major newspapers and magazines—approach plays with the assumption that all American drama is realistic, judging play and actors by realist standards, and rendering moral judgments of plays, which nearly always mirror the values and prejudices of the theatre’s upper middle-class audiences. The function of the theatre review, in its descriptive and argumentative style, is primarily to recommend that its readers either buy a ticket for the play or avoid it, and as such, journalistic reviews serve an economic purpose. Therefore, to American theatre reviewers, the most important assumptions underlying their approach to a ‘Williams play’ were the expectation that it was basically a realist drama with a moralistic theme that was comprehensible to bourgeois audiences. When they did not discover these elements in a late play, they decided it was not a ‘Williams play’ and exercised their economic power to close the play.”

Durante o período de escrita de suas obras da terceira fase, Williams retornou à forma tradicional mais realista apenas com duas peças longas (SADDIK, 1999). Estas peças foram: *A Lovely Sunday for Crève Coeur* [escrita entre 1976 e 1978 e publicada em 1980] e *Vieux Carré* [escrita entre 1976 e 1977 e publicada em 1979]. Ambas, tais como todas as outras peças do final de sua carreira, foram um fracasso comercial e de crítica, apesar das constantes revisões do autor e sua presença marcante no *mainstream*.

2.6 O melhor drama está no espectador e não no palco:⁷¹ Canonicidade e hegemonia

“Hoje em dia todo mundo deveria estar ciente da falta de importância do aspecto fotográfico na arte: a verdade, a vida ou a realidade são coisas orgânicas que a imaginação poética só pode representar ou sugerir em essência, através da transformação, ou seja, de sua mudança em outras formas diferentes daquelas que estão presentes apenas na aparência.”
(Tennessee Williams)⁷²

“[...] os ecos da estreia norte-americana de Um bonde chamado Desejo e o impacto de sua adaptação cinematográfica, ambas dirigidas por Elia Kazan, contribuíram para que o nome de Tennessee fosse estreitamente associado à linha interpretativa do Actors Studio, e consequentemente a um assim chamado ‘realismo psicológico.’”
(Maria Sílvia Betti)⁷³

“Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão.”
(Machado de Assis, do conto A mão e a luva)⁷⁴

“Toda unanimidade é burra.”
(Nelson Rodrigues)⁷⁵

A estética realista e a profundidade psicológica são integradas na apreciação das obras de Tennessee Williams e têm determinado o entendimento de sua dramaturgia, suas figurações e as encenações ao longo do tempo nas diversas partes do mundo. Caem como uma *luva* para caracterizar a estética do dramaturgo, sustentando a visão hegemônica e complementando todos os assuntos aqui abordados para a compreensão desta canonicidade.

O enorme êxito comercial de *‘A Streetcar Named Desire,’* o trabalho de Kazan como diretor e a linha de interpretação dos atores – com destaque para Marlon Brando no papel do operário de ascendência polonesa Stanley Kowalsky – indicariam, aos olhos do público e da crítica, a existência de uma correlação entre a dramaturgia de Tennessee Williams e um padrão formal associado ao que se viria a designar, impropriamente, ‘realismo psicológico’ (BETTI, 2012b, p. 16, destaques da autora).

⁷¹ Frase do conto *A chinela turca*. ASSIS, M. Papéis Avulsos. In: **Portal Domínio Público**. 2017. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000230.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

⁷² Williams (2014, p. 25).

⁷³ Betti (2012a, p. 24-25).

⁷⁴ ASSIS, M. A mão e a luva. In: **Portal Domínio Público**. 2017. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000185.pdf>>. Acesso em: 6 dez. 2017.

⁷⁵ FRASES DE NELSON RODRIGUES. Disponível em: <<https://citacoes.in/autores/nelson-rodrigues/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

Realismo psicológico é uma expressão crítica do psicólogo Robert Blanché contida em sua publicação *La notion de fait psychique* de 1935 para “designar a tentativa de objetivar o psiquismo, como se este seguisse determinadas leis tal como a realidade física,” segundo Calazans e Gomide (2006, p. 43). Sua crítica não está focada na submissão do sujeito a esta ou aquela realidade, sejam elas físicas ou psíquicas, porém sobre o conceito de realidade.

Assim, se não encontramos uma definição de realidade que seja unívoca, se o pensamento é condição de considerar a realidade e não uma realidade, o realismo psicológico seria nada mais, nada menos do que um erro epistemológico: considerar o psíquico, que é da ordem do pensamento, como uma realidade. O realismo psicológico ora afirma que o psíquico é uma realidade à parte da realidade externa [...], ora que o psíquico é uma modalidade da realidade externa [...]. O psíquico é uma realidade e essa realidade tem um funcionamento estrito, dado.⁷⁶

Apesar desta concepção dualista que está no princípio analítico do realismo em Tennessee Williams, como visto, o realismo psicológico, expressão também explorada por Pereira (1999, p. 78), é um estilo ou uma indicação literária. Prado (2009), Magaldi (2012), Heliadora (2013) e, como indica Betti (2015, p. 176-177), até mesmo Augusto Boal entenderam Tennessee Williams somente pelo lado da descrição psicológica das personagens e conflitos familiares, fortalecendo e corroborando estas ideias a se consolidarem como famosas no país. Toda a moderna dramaturgia estadunidense de Eugene O’Neill a Edward Albee, passando por Williams, recebeu, inadequadamente, este rótulo de realismo psicológico. Isto porque as peças foram enxergadas como expressão da psicologia dos indivíduos e exteriorização de conteúdos não concluídos da vida dos dramaturgos.

Nesta visão, a obra de Williams se resumiria à construção das personagens, seus desejos, paixões, conflitos e contradições íntimas. O eixo central do dramaturgo seria os comportamentos individuais, como pensam, agem, suas relações emocionais e familiares. Williams estaria usando a teoria psicanalítica para fundamentar a tessitura destas personagens, dando características marcantes à personalidade e fundamentando suas raízes em fatores sociopsicológicos, no fluxo de afetos e memórias do inconsciente para o consciente. Daí, a associação à sua biografia, desde que se cogita que o dramaturgo materialize sua própria vida psíquica na obra, reduzindo-a em símbolos e abstrações, confissões e deslumbramentos.

Se ele percebesse que o surrealismo, como o de *Camino Real*, poderia se revelar como o *fim de uma marcha* e retornasse ao realismo psicológico, haveria poucas dúvidas de que Williams manteria sua posição ao lado de Arthur Miller — os dois

⁷⁶ Ibid., p. 44.

dramaturgos estadunidenses mais importantes de meados do século (SIEVERS, 1955, p. 388, destaque nosso).⁷⁷

O pesquisador e primeiro professor de dramaturgia da Universidade da Califórnia W. David Sievers fez esta afirmação em 1955, logo após vir a público a *estranha* experiência de Williams com *Camino Real*. Sua crítica é bastante acirrada, um conselho de um entendedor do teatro profissional, que para sobreviver necessita do retorno financeiro oriundo da bilheteria. Desta forma, o professor desaprova a experimentação e aponta como assertivo apenas o que repete os paradigmas: não demorem na experimentação esdrúxula, voltemos ao realismo psicológico que é mais confortável comercialmente e admirável. E a expressão “fim de uma marcha” soa como apocalíptica, mais que isso, premonitória ao que aconteceria ao dramaturgo em vida com suas peças da terceira fase.

Entende-se que esta classificação parece se referir a uma espécie de *preferência* do dramaturgo pela descrição psicológica das personagens, em detrimento da ênfase na ação, na forma e no conteúdo, nas complicações, no conflito, na contextualização histórica. Rotula a obra como uma análise da mente humana, a partir dos mínimos detalhes psicológicos. Enxerga-se uma dramaturgia que exemplifica o princípio de um realismo cujas verdades só se obtêm mediante a disposição e absoluto empenho no detalhe, no particular, na essência, buscando a verdade por meio da figuração rigorosa das personagens. São consideradas seres humanos completos, vivos, cujos motivos, razões de ação e emoções são analisados como uma *ciência da alma humana*.

O realismo psicológico se detém na procura das causas das aparências comportamentais, na busca daquilo que está escondido: expressões, gestos, olhares. Valorizam-se os pormenores da superfície que revelam a *vastidão interior*. O menor detalhe e a mais simples atitude constituem significativo material na composição psicológica, o que resulta em uma determinação minuciosa e precisa do seu interior. Por este motivo, a ação dramática dá lugar a essa caracterização, lembrando que os fatos exteriores só são considerados na medida em que desvendam a alma, os motivos da ação. Na obra de Williams, ao se delinear apenas essa leitura, a personagem é vista apenas como indivíduo e não como fruto do meio em que vive. A realidade não se localiza nos efeitos sociais sobre o homem, não obstante na alma como regente de todas as suas ações. A ação é o reflexo da realidade interior da personagem, tornando-se mais complexa apenas à medida que é confrontada. Por esta

⁷⁷ “If he perceives that surrealism, like the *Camino Real*, may prove to be the dead-end and returns to psychological realism, there is little doubt that Williams will maintain his position beside Arthur Miller - the two most important American playwrights of mid-century.”

razão, ao analisar a obra de Tennessee Williams apenas sob este ângulo fica clara a ideia de que o homem e a sua condição existencial são bem mais significativas do que a subordinação aos contextos social, político, econômico, legal e histórico, bem como suas circunstâncias condicionadoras.

Mais um argumento é corroborado pelo professor da Universidade de Estocolmo Dirk Gindt (2011, p. 162) como um motivo para a leitura apenas de realismo psicológico nas obras de Tennessee Williams e negligenciar outras superfícies críticas: o autor comenta que as encenações das obras de maior sucesso abusaram do realismo, levando a uma leitura psicológica porque parecem querer transparecer a verdade e a identificação com o público.

Sendo realista-psicológica, a obra de Tennessee Williams, por conseguinte, faz do palco um consultório, com paciente e analista. O espectador, agora, seria o analista, como se fizesse parte do processo de produção da obra, sendo obrigado a interpretar os diálogos pelo preenchimento das lacunas, para descobrir os motivos mais arraigados do âmago das personagens. Em meio às metáforas e simbologias, o espectador tem uma rede intrincada de conexões para decifrar, o que faz com que o conjunto de sua obra seja considerado *profundo* e concatenado, complexo e enigmático. Não precisa de um espectador em alerta porque, mesmo que tenuamente, ele vai identificar a obra como reflexo de seus próprios sentimentos e pulsões.

2.7 Leitura tradicional x convicção política: Ideologia identitária em Tennessee Williams

“Ele era um ser humano que escrevia peças sobre o que ele sentia. E só porque ele era gay, esses sentimentos não podem ser negados, mas também não podem ser separados de seu contexto histórico.”
(Michael Paller)⁷⁸

“Penso que é somente no caso de Brecht que a convicção política de um homem, se esse homem é um artista, assume particular importância em sua obra; seus graus de talento e de humanidade são o que conta. Sinto também que as predileções ou desvios sexuais de um artista não são geralmente pertinentes ao valor de sua obra.”
(Tennessee Williams)⁷⁹

“As pessoas desejam agarrar-se a algo didático; eu não sou didático, nunca [...] Você ainda quer saber porque eu não escrevo uma peça gay? Eu não acho necessário. Eu poderia expressar o que eu quero por outros meios [...]. Eu gostaria de ter um público amplo [...]. Eu não vou me limitar a escrever sobre gays.”
(Tennessee Williams, entrevista a Donald Spoto)⁸⁰

⁷⁸ VOSS (2002, p. 223). “He was a human being who wrote plays from what he felt. And because he was gay, those feelings can’t be denied, but they can’t be separated from his historical context, either.”

⁷⁹ Williams (1975, p. 175)

⁸⁰ SPOTO, D. **The kindness of strangers: the life of Tennessee Williams**. New York: Da Capo Press, 1997 apud Guilbert (2004, p. 112-113). “After admitting that the politics of gay liberation did not much interest him, he continued: People so wish to latch onto something didactic; I do not deal with the didactic, ever [...] You still want to know why I don’t write a gay play? I don’t find it necessary. I could express what I wanted to express through other means [...]. I wish to have a broad audience [...]. I’m not about to limit myself to writing about gay people.”

“Eu espero que tenha dito algo útil.”
(Tennessee Williams)⁸¹

A ideologia identitária agrupa indivíduos em categorias. “Freud pretendia explicar não só os fenômenos constatados de irracionalidade e emotividade de uma massa, mas os laços de solidariedade existentes entre seus membros” (TORRES; CAMINO, 2014, p. 518). Em vista disso, é compreensível quando estes grupos procuram se identificar com determinadas indagações apresentadas na dramaturgia, tais como questões de gênero, sexualidade, raça, etnia, idade. Com esses interesses exclusivos, os grupos parecem se esquecer das questões de classe, por exemplo, cruciais para entender e enxergar a sociedade e o capitalismo. Este *esquecimento* não é fortuito ou espontâneo. Trata-se de um processo inerente ao capitalismo, do qual é fruto. É um esquecimento construído e determinado pelo próprio sistema, ao qual é altamente conveniente.

Os interesses particulares e de grupos identitários buscam esta subjetividade, perdurando com a leitura psicanalítica na maioria das vezes. “Como forma social específica, o capitalismo simplesmente desaparece diante de nossos olhos, enterrado sob um monte de fragmentos e ‘diferenças’” (WOOD, 2010, p. 223, destaque da autora). Surgem os costumes e os padrões com os quais os indivíduos se enxergam no mundo, constroem sua cultura e suas ideologias. O psicologismo está inserido no Ocidente, destarte, definindo os estereótipos, como uma forma de indicar e delinear a profundidade das coisas, da arte, da identidade e de si mesmos, subjetivando pontos de vistas, opiniões, comportamentos e posturas, tal qual uma massa que se suporta de forma alienada. Esta fragmentação do pensamento está refletida na própria sociedade em meio às crescentes diversificações de relações e experiências, pluralidade de estilos de vida e a consequente multiplicação de identidades pessoais. Está subjugada por experiências estruturadas culturalmente, interesses econômicos e políticos, bem como as interpretações e *performances* do ego. O que explica os motivos de se pensar em *almas* humanas perfeitas ou desenvolvidas, que são almejadas, consideradas normais, estáveis ou transgressivas na cultura estadunidense – modelos para serem seguidos ou péssimos exemplos que devem ser descartados. O que se pode pensar sobre isso é quem se beneficia com a proliferação destas ideologias psicologizantes, valorizadoras da subjetividade e do que as redes sociais contemporaneamente tanto dependem para sobreviver, que é a supervalorização da *opinião pessoal* mesmo sem fundamentos, em detrimento da objetividade e do conhecimento acadêmico, um anti-intelectualismo declarado que pode ser determinante

⁸¹ Williams (2009a, p. 211). “I hope I’ve said something useful.”

para definir opressor e oprimido. Têm-se como consequência a prática cultural, a *performance* dos estilos psicanalíticos e o *insight* ajudando a conferir emoções e *status* de classe média ou alta, delineando emoções e rituais de leitura do eu, que contribuem para a constituição da identidade destas classes.

A classe trabalhadora ‘primitiva’ na peça *A Streetcar Named Desire* (1947), de Tennessee Williams, Stanley Kowalski, não tem dúvida de que a exibição de um eu ‘terapêutico’ é um marcador de *status* de classe [...]. Stanley – ouvindo sua cunhada (anteriormente) aristocrática, Blanche DuBois, queixando-se de que ela se sente cansada – pronuncia uma retórica surpreendentemente não psicológica: ‘Bem, vai com calma.’ Esta atitude entendida como bruta é uma afronta ao conceito romântico de Blanche de sua ‘profundidade’ e potência da classe, que atribui valor quase poético à sua sensibilidade emocional e fragilidade. Desde o começo, Stanley [...] está ciente de que ele e Blanche estão enredados em uma guerra de subjetividades de classes – não apenas de gênero. O que é necessário, na verdade, não é somente uma história cultural de discursos ‘psicológicos’ nos Estados Unidos, também uma história complementar de discursos *antipsicológicos* – romances, peças de teatro, poesia, pinturas, esculturas, músicas, quadrinhos e colunas de conselhos – que se recusem a replicar e validar modelos de emoções e profundidade psicológica que representem apenas as classes brancas dominantes – média e alta (PFISTER, 1997, p. 23, destaques do autor).⁸²

Silva (2005, p. 1), ao analisar a obra de Tennessee Williams, afirma que alguns autores o consideram unicamente como um relator superficial dos *outsiders* de sua época e o *dramaturgo do sexo*, das personagens femininas túrbidas ou afetadas. Entende-se que o autor está afirmando que as personagens, em sua maioria, são geridas pelas pulsões sexuais e, daí, conduzidas ao erro, ao amor e ao pecado, como se a moral cristã institucionalizada fosse uma lei ética que se deveria, em essência, ser seguida à risca. E as mulheres estão sempre mergulhadas em um mundo onde são obrigadas a encarar temas ligados ao patriarcalismo: submissão, recato, delicadeza e fragilidade. Estas características, na maioria das vezes, incompatíveis com as mulheres de classes populares, são sempre comparadas a aberrações que devem ser punidas com o delírio, quase loucura [como Bertha, de *Hello from Bertha*, 1946; e Lily, de *Why Do You Smoke So Much, Lily?*, de 1935]; a morte [Lady Torrance, de *Orpheus Descending*, 1956; e Mrs. Flora Goforth, de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, 1962]; o abandono [Trinket, de *The Mutilated*, 1966; e One, de *I Can't Imagine*

⁸² “The working-class ‘primitive’ in Tennessee Williams’s *Streetcar Named Desire* (1947), Stanley Kowalski, has no doubt that the display of a ‘therapeutic’ self is a marker of class status [...]. Stanley – listening to his (formerly) aristocratic sister-in-law, Blanche DuBois, complain that she feels worn out – utters a startlingly unpsychological retort: ‘Well, take it easy.’ This blunt prescription is an affront to Blanche’s romantic concept of her class ‘depth’ and potency, which assigns almost poetic value to her emotional sensitivity and fragility. From the get-go, Stanley [...] is aware that he and Blanche are entangled in a warfare of class – not just gendered – subjectivities. What is needed, really, is not only a cultural history of ‘psychological’ discourses in America but also a companion history of antipsychological discourses – novels, plays, poetry, paintings, sculptures, songs, comic books, and advice columns – that refuse to echo and validate White middle – and upper-class representations of human emotions and psychological depth.”

Tomorrow, 1967]; o descaso [como Mrs. Gosford em *Not about Nightingales*, 1938; e Nance em *A Cavalier for Milady – a Play in Two Scenes*, 1976]; o tratamento como um objeto sexual [Flora, de *27 Wagons Full of Cotton – a Mississippi Delta comedy*, 1946; e Fraülein Haussmitzenchlogger, de *Kirche, Küche, Kinder – an Outrage for the Stage* de 1979]; a internação [Blanche, de *A Streetcar Named Desire*, 1947; e Kyra, de *The One Exception*, 1983]; a comparação com monstros [Madame LeMonde, de *The Remarkable Rooming-house of Mme. LeMonde*, 1982; e Queen May, de *The Pronoun ‘I’ – a Short Work for the Lyric Theatre* de 1975]; ou, até mesmo, à vulgaridade que abala a moral vigente [Girl, de *Green Eyes*, 1970; e Baby Doll, de *Tiger Tail*, 1978]. Não se destaca o questionamento inolvidável para estas obras: que sociedade é essa que nada mais tem a oferecer a estas mulheres. Esta dubiedade é odiosa e chega a ser ultrajante para um público que não conseguia compreender os experimentalismos do teatro a partir da década de 1960.

Os trabalhos críticos sobre a obra de Tennessee Williams encontrados no Brasil têm um olhar bastante focado para recortes de obras, mormente as famosas, como visto. Ainda não se encontrou na revisão bibliográfica uma visão panorâmica sobre a totalidade de sua produção artística. Ao se ponderar um olhar bastante extenso sobre sua obra, das suas primeiras peças até as últimas escritas, é possível notar uma desfiguração do drama como o cerne organizador de todo seu trabalho, apresentando de uma forma crescente uma fragmentação radical da subjetividade, conforme indica Dorff (1997, p. 379): “Nas primeiras peças, que variam de 1934 a 1957, a subjetividade desfigurada é articulada através da literatura, utilizando metáfora e metonímia, que, quando unida a métodos panorâmicos expressionistas, produz imagens de purificações ardentes.”⁸³

O campo teórico da Teoria *Queer* é o que mais tem sido utilizado para interpretar contemporaneamente a questão de identidade nas obras de Tennessee, suas metáforas, ou desfigurações, repetindo a citação de Linda Dorff, e figurações de gênero. Em algumas pesquisas acadêmicas ela é mesclada com outros aprofundamentos teóricos que abordam contextos histórico-críticos e sociopolíticos e, assim, mostra-se epistemologicamente assertiva para o entendimento da obra de Tennessee. Quando usada como elemento metodológico exclusivo, pode evidenciar preconceitos e se afastar os outros contornos, funciona, de forma paradoxal, como ferramenta que fortalece a leitura hegemônica.

⁸³ “In these early plays, ranging from 1934 to 1957, disfigured subjectivity is articulated through the literary modes of metaphor and metonymy, which, when joined with expressionist scenic methods, produce images of burning purifications.”

Os estereótipos sexuais são demonstrados em muitas personagens, trazendo uma evidência das atitudes e vários comportamentos normatizados. Por isso o uso deste recurso metodológico. Explicita os processos pelos quais os gêneros exercem seus papéis identitários sexuais e desempenham sua individualidade na construção social. Desta forma, é possível encontrar personagens diferentes, aberrações, identidades sociais comuns ou *desviantes* em relação à formação de sujeitos do desejo classificados em legítimos e ilegítimos. O que fortalece as condições para se classificar cada vez mais sua obra como sendo voltada aos párias, mas obstruindo os contornos críticos de sua obra e dando maior atenção aos processos que sexualizam a sociedade de forma a heterossexualizar e/ou homossexualizar instituições, discursos, direitos e a própria dramaturgia tennesiana. É possível encontrar este aprofundamento teórico nas obras de Savran (1992) e Dorff (1997).

Da mesma forma, há o julgamento do retrato da homossexualidade por Williams como adulterada (GUILBERT, 2004), não representativa de suas vastas eflorescências comportamentais e da realidade social (PETTIT, 2016). Tachado de preconceituoso, foi lido como um autor violento e intolerante (LOPES, 2014), quando a análise de suas peças considera apenas a Teoria *Queer*, devido ao fato de retratar com discriminação, promiscuidade, rejeição, hostilidade e intolerância o comportamento sexual, em especial o homossexual, em sua obra. A partir da década de 1960, quando foi evidenciada maior visibilidade aos direitos dos gays e lésbicas com a revolução sexual e das manifestações de grupos em favor destes direitos, Tennessee introjetou estas questões em suas obras mais do que todas as outras dos contextos da contracultura. A temática da homossexualidade se tornou muito mais presente, dando a impressão de que o autor escrevia quase que exclusivamente focado neste substrato. Esta matéria ficcional está nas obras mais significativas desta sua fase, como nas peças em um ato: *The Chalky White Substance*, *The Travelling Companion*, *The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde*, *Kirche, Küche, Kinder – an Outrage for the Theatre*, *Now the Cats with Jeweled Claws*, *Sunburst*, *The Parade*; e nas peças longas: *Vieux Carré*, *Something Cloudy, Something Clear*, *Small Craft Warnings* e *A House Not Meant to Stand*.

As sentenças foram trazidas de forma a comprometer a reputação e recepção das peças da terceira fase, desde que já irrompia uma dramaturgia que seria o carro chefe do *teatro gay* desta década. Este teatro só teve início eminente em 1964 com Lanford Wilson e Robert Patrick, com peças pioneiras e ativistas do movimento gay, que ajudaram na fundação do circuito *Off-off-Broadway*. Eram peças que retratavam a vida dos homossexuais, seu universo, aspirações e sonhos, sem preconceitos ou estereótipos (BLANEY, 2013). A revolução sexual

atribuída aos anos de 1960 já impunha uma nova abordagem deste tema, que sempre fora mascarado, necessitando de dramaturgos dispostos a enfrentar tabus rígidos, como fez Tennessee, embora com um recorte diferente desta bandeira contracultural e, por esse motivo, hostilizado. A situação real dos homossexuais e da mulher era retratada como um clamor de liberdade e igualdade. Era exposta sua opressão, no entanto, nunca enxergada na forma de crítica social. Agora as portas estavam descerradas para essa nova dramaturgia florescer nos palcos, desde que as legislações e códigos censores já tinham sido extintos ou estavam mais flexibilizados.

Embora o teatro *queer* e a *performance* sejam comumente considerados como ‘produtos’ de um discurso essencialmente novo dos anos 1990, do revisionismo pós-moderno, o drama de Williams subverte e expõe a ideologia heteronormativa. Os traços intrínsecos e evasivos de uma ‘filosofia *queer*’ (embora inconscientemente) podem ser identificados como um contexto fundamental e um fator motivador em grande parte das peças iniciais de Williams. De fato, essas peças possibilitaram uma abordagem para o teatro e a *performance* que precederam, anteciparam e deram uma contribuição notável para as formas ‘legítimas’ do teatro *queer* que surgiram depois (COSTA, 2013, p. 49, destaques do autor).⁸⁴

As circunstâncias históricas e sociais, quase sempre rejeitadas na obra de Tennessee Williams, revelam um autor negligenciado e pouco compreendido no pouco que se conhece dele, de fato, ao se perceber que sua obra é tradicionalmente considerada apenas como uma convenção sobre o sexo e a sexualidade, se a opção é a ótica psicológica. Uma visão crítica sobre essas inferências é necessária para se compreender de que forma e com quês recursos e perspectivas foram configuradas.

2.8 Descaracterização, adaptação e censura: O *glamour* das obras congeladas no tempo pelas versões fílmicas

“Não causa espanto, dessa forma, o fato de seu trabalho ser encarado quase que invariavelmente como fruto de glamorizações consideradas poetizantes e de efabulações de cunho psicologizante tão caras ao universo hollywoodiano.”
(Maria Sílvia Betti)⁸⁵

“Tudo o que fazemos está ligado ao dinheiro. Eu sou uma mercadoria e tenho plena consciência disso.”
“Será que as pessoas me aplaudiriam se eu fosse somente um bom encanador?”
(Marlon Brando)⁸⁶

⁸⁴ “Although *queer* theatre and *performance* are commonly regarded as the ‘products’ of an essentially nineties/new millennial discourse of postmodern revisionism, Williams’s drama *queerly* subverts and implodes heteronormative ideology. Intrinsic and elusive traces of a ‘*queer* philosophy’ (albeit unknowingly) can be located as a foundational context and motivating factor in much of Williams’s early work. In fact, Williams’s early plays enable an approach to theatre and *performance* that preceded, anticipated and made a remarkable contribution to the later ‘legitimate’ forms of *queer* theatre that emerged.”

⁸⁵ Betti (2012a, p. 24).

⁸⁶ MARLON BRANDO. In: **Kdfrases**. Disponível em: <<https://kdfrases.com/frase/130988>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

“LAURA: Onde você esteve todo esse tempo?

TOM: No cinema.

LAURA: Todo esse tempo no cinema?”

(Tennessee Williams, na peça *O zoológico de vidro*)⁸⁷

“LEONA (para Quentin): Você trabalha em filmes?

QUENTIN: Naturalmente, o que mais poderia fazer?

LEONA: Atua neles, você é um ator?

QUENTIN: Não. Roteirista.

LEONA (vagamente): Ah, você escreve filmes, né?

QUENTIN: Reescrevo, principalmente. Adapto. Ah, eu não fui muito bem aceito no meu primeiro trabalho, eles me acharam muito culto... que era converter um épico em algo para o produtor vender, algo que não precisava fazer pensar.”

(Tennessee Williams, da peça *Small Craft Warnings*)⁸⁸

Cinema e teatro alinham-se, trocam influências e enriquecem a cultura e as expressões artísticas de diferentes regiões geográficas, embora sejam linguagens distintas entre si.

Os textos teatrais são fonte de inspiração para cineastas de várias gerações de Hollywood, durante uma respeitosa e extensa época da história do cinema nos Estados Unidos no século passado. Muitos dramaturgos tiveram suas peças importantes adaptadas, como *The Little Foxes*, de Lilian Hellman e com adaptação dirigida por Willian Wyler em 1941 [com o título brasileiro *Pérfida*], *Come Back, Little Sheba*, de William Inge e com a adaptação dirigida por Daniel Mann em 1952 [com o título brasileiro *A cruz da minha vida*] e *Fool For Love*, de Sam Shepard e com adaptação dirigida por Robert Altman em 1985 [com o título brasileiro *Louco de amor*]. A dramaturgia de ambos é diferente, e a aproximação dá impressões de similaridades, passando, em geral, despercebidas as suas peculiaridades. O teatro emite uma aura respeitosa de arte maior, composta de obras-primas, distanciado do cinema, que é uma indústria genuinamente popular e, por sua vez, faz apenas uma leitura bastante particular da linguagem teatral.

Há um grande contraste na interpretação dos atores para o teatro e para o cinema. Técnicas diferentes exigem trabalho de corpo e voz, posicionamentos e enquadramentos apenas para captar ações dos atores no cinema para o naturalismo na maioria dos filmes; no teatro, o que se pretende é a natureza do corpo inteiro do ator em cena para uma determinada estética.

O cinema e o teatro são duas linguagens muito diferentes, porém muito próximas. Ambas trabalham com atores, figurino, luz, cenário, em termos diferentes, cada uma com sua peculiaridade. O teatro, não todo e principalmente o mais clássico, traz uma linguagem mais expansiva e efusiva, sendo performado em lugares abertos, onde o público está ali presente e ao vivo, permitindo a dilatação para que a emanção para o espectador aconteça. Já o cinema naturalista, por exemplo, vem com uma gestualidade menos expansiva, a *performance* não acontece ao vivo ou em um palco

⁸⁷ Williams (2014, p. 56).

⁸⁸ Williams (2000c, p. 740).

diante de um público, ela se dá diante das câmeras e dos técnicos necessários para fazer o cinema acontecer (HOLANDA, 2016, p. 31).

Quando o ator sai do campo de visão do espectador no cinema, ele continua a existir porque, apesar de não estar visível, a própria tela transmite uma impressão de continuidade, como se as imagens por si só se reproduzissem e estivessem fora de controle. O teatro ressoa diretamente na plateia. O foco é o ator que, de certo modo, é infinito aos olhos do espectador apenas naquele momento. Em contrapartida, no cinema, os atores podem não ser o foco da ação, sendo substituídos, em alguns casos, por paisagens, objetos e animais (MONTEIRO, 2011).

Enquanto a Broadway era testemunha do sucesso de muitos dramaturgos advindos da década de 1930, nenhum foi tão popular quanto Tennessee. Ele viu 15 de suas peças serem encenadas entre 1945 e 1961, mas o principal destaque de sua carreira foi a adaptação para o cinema de nada mais nada menos do que sete de suas peças neste mesmo período [incluindo sua novela *The Roman Spring of Mrs. Stone*], uma façanha não superada por nenhum outro escritor ou dramaturgo estadunidense no período pós-guerra (PALMER; BRAY, 2009). Estas versões fílmicas tiveram grande popularidade e aclamação da crítica, o que veio a fortalecer a notória reputação de sucesso que ele tinha com suas produções teatrais. Os filmes o elevaram a uma categoria internacional de prestígio sem precedentes. Williams se tornou um nome familiar em seu país e no exterior, mais reconhecido do que qualquer escritor estadunidense do século 20, até mais que Ernest Hemingway, “talvez o autor mais implacavelmente autopromovido que a cultura nacional [estadunidense] já produziu”.⁸⁹

Adaptadas ao sistema hollywoodiano, suas peças tornaram-se palatáveis ao público em geral, visto o grande poder desta indústria de propagar suas obras e celebridades, impondo sua linguagem e estética que reavivam o elogio ao realismo, à riqueza psicológica das personagens e a estrutura clássica do conflito bem definido, de personagens consistentes dentro da curva dramática que definem o sucesso comercial (ACADEMIA..., 2017). A dramaturgia de Tennessee, como visto, não apresenta essa estrutura clássica, um dos motivos sobre a confusão entre suas peças, repletas de metáforas, e os roteiros adaptados mais toleráveis ao gosto popular.

Apesar de suas peças após 1961 terem sido verdadeiros fracassos comerciais, ainda era considerado um autor com bastante potencial de sucesso comercial – desde que nunca foi desligado do *mainstream* – e mais oito versões de suas peças ou roteiros originais foram

⁸⁹ Ibid., p. 2. “Perhaps the most relentlessly self-promoting author whom our national culture has ever produced.”

realizados em Hollywood nas duas últimas décadas de sua vida, tornando-o um dos autores mais adaptados para o cinema nesta indústria entre 1949 a 1983. Suas peças famosas continuavam sendo montadas e, desta forma, sobrevivia seu nome no metiê, e na vida com os direitos autorais. Williams se juntou à elite da qual faz parte escritores tão amados mundialmente de apelo duradouro como William Shakespeare e Jane Austen.

Quadro 1 – Levantamento quantitativo de roteiros, adaptações e/ou biografias de dramaturgos estadunidenses para cinema e TV até maio de 2019

Fonte: TENNESSEE..., 2018a

O Quadro 1 mostra um levantamento quantitativo de roteiros, adaptações e/ou biografias de dramaturgos estadunidenses para cinema e TV até maio de 2019. Noël Coward é o líder por ter se enveredado exclusivamente pela escrita de roteiros durante um certo período. Eugene O'Neill possuía 128 adaptações filmicas para cinema ou para TV, incluindo filmes biográficos. Levando em consideração que não escreveu roteiros, é, de fato, o campeão estadunidense de adaptações. É seguido por Tennessee Williams, destacado em cinza, com 112 adaptações de peças e contos, incluindo seus roteiros originais para cinema e TV. Arthur Miller é o terceiro com 104 adaptações. Estes dois dramaturgos disputam este posto. Até

2017, Miller ocupava o terceiro lugar com 98 adaptações e Tennessee com 95. O nome de Nelson Rodrigues no grupo, com 42 adaptações, é citado apenas para posicionar o Brasil em contraponto com as grandes e fartas produções para o audiovisual estadunidense com inspiração na dramaturgia, o que é uma raridade na cinematografia brasileira, principalmente a atual, em contraponto com a riqueza dramática que a produção nacional oferece. Neste caso, estão inclusas suas telenovelas para a TV Rio/Record: *Sonho de amor* e *O desconhecido* [ambas de 1964].

Por esta razão muitos acabaram conhecendo Tennessee Williams a partir das adaptações filmicas. “O brasileiro se acostumou a ser influenciado por ideias que estão contidas em filmes” (FIKS, 2005, p. 13) e, por essa razão, houve grande propagação de que a obra do dramaturgo era aquilo que o cinema mostrava, aspectos realistas, psicológicos e com estruturas de *peças bem-feitas*. Isso definiu a apreciação confusa de suas obras no país e estabeleceu um padrão na compreensão de seu conteúdo e estética. Os críticos o classificaram dentro de um estilo literário realista e psicológico que o iguala a Machado de Assis e Nelson Rodrigues (ARNAUT, 2017), mesmo que boa parte destes filmes nunca chegou ao país de forma legal, especialmente as adaptações para TV e as produções de fora dos Estados Unidos. A fama e interesse comercial correu o mundo e suas peças foram adaptadas para filmes em diversas línguas, como iraniano, indiano, francês, espanhol e até português. Tennessee havia se rendido ao cinema e tornou-se respeitado como artista e, mais que isso, fortaleceu sua posição no *mainstream*.

Ao lado da Broadway, um dos grandes aliados do sucesso comercial de Williams foi a indústria cinematográfica de Hollywood. Entre 1945 e 1961, cerca de quinze peças tiveram versões fílmicas produzidas por grandes estúdios, que souberam capitalizar em cima de temas como prostituição, ninfomania, estupro, frigidez, canibalismo e homossexualidade. Na tela grande, o substrato simbólico acabou sendo enfraquecido, apesar de todos os cortes, alterações e acréscimos que as adaptações sofreram para lidar com a censura da época. Exigiu-se, quase sempre, o final feliz, por mais incongruente que parecesse. O cinema, assim, contribuiu efetivamente para associar Williams ao escândalo e à controvérsia, criando no imaginário popular um autor polêmico e, por vezes, apelativo (MOLER, 2014, p. 17).

As alterações do conteúdo de suas peças estavam focadas em um único objetivo: tornar popular a obra de Tennessee para que sobrepusesse cada vez mais um sucesso ao outro, seja pela temática associada à biografia e escândalos, seja pelas estrelas de Hollywood que brilhavam em papéis que raramente seriam vistos, como Vivien Ligh estuprada [embora a cena no filme tenha sido cortada], Marlon Brando aos 23 anos sem camisa, Elizabeth Taylor

como uma esposa que precisa se desdobrar para seduzir o marido, a despeito de sua extremada e famosa beleza física, ou Paul Newman como um homossexual.

Embora o público após a Segunda Guerra já ansiasse por temáticas audaciosas e já havia amadurecido em certos aspectos éticos com a violência da bomba atômica, havia muita censura, muitos códigos a serem respeitados em Hollywood e na indústria cultural durante os anos de 1940 e 1950 que limitavam a abordagem livre de temas sobre os quais Tennessee acabou se tornando famoso, por expor feridas da sociedade (TOLEDO; FLORES, 2018). Esses nós só foram desatados na década de 1960 com o inevitável processo de mudança social, extinção da censura e a ascensão da contracultura, levando à formação de uma expressão artístico-cultural sem referências iguais na história dos Estados Unidos.

Na época, a prática censória no cinema era instituída pela Lei de Comstock, que proibia obscenidade, sexo pré e extramarital, homossexualidade, violência sexual, aborto, mudança do papel da mulher na sociedade e o aumento populacional das classes mais baixas. Em Hollywood havia o Código Hays para os filmes que, entre 1930 a 1968, censurou beijos, nudez, palavras religiosas, homossexualidade, miscigenação, vícios, gestos obscenos, casais dormindo na mesma cama e posturas vulgares, entre outros (EPSTEIN; FRIEDMAN, 1995). A Legião Católica para a Decência [CLOD] exercia grande influência na indústria cinematográfica no primeiro quarto do século 20, censurando o conteúdo julgado questionável pela Igreja Católica (TOLEDO; FLORES, 2018).

The Glass Menagerie foi adaptada para o cinema, com direção de Irwing Rapper [com Kirk Douglas, Gertrude Lawrence, George Kennedy e Jane Wyman] em 1950. Sofreu alterações para agradar o público com um *final feliz* e uma redenção, solucionando os problemas e não deixando entraves, reflexões ou confusões para o espectador solucionar consigo mesmo. É um exemplo claro do que a indústria hollywoodiana fazia com seus roteiristas e, no caso de Williams, foi a porta de entrada para a sétima arte, embora sem muita expressividade, e atirando no alvo com os filmes seguintes. Essas alterações não aconteceram nas outras versões para TV, como a de 1966 [com Shirley Booth, Barbara Loden, Pat Hingle e Hal Holbrook], 1973 [com Katharine Hepburn, Joanna Miles, Sam Waterston e Michael Moriarty] e 1987 [com Joanne Woodward, John Malkovich, Karen Allen e James Naughton]. Possivelmente, porque sua carreira nessa indústria já estava consolidada e todos os filmes estrearam em um período em que o dramaturgo já experimentara conteúdos e formas que o dissociavam dos padrões de sucesso comercial. E, claro, a prática censória havia se extinguido.

O público podia ser novo (mesmo que em parte), mas, quando Williams começou a trabalhar no roteiro para *The Glass Menagerie*, em 1949, Hollywood ainda não havia modificado a censura significativamente. Durante mais de meio século, a indústria teve muito sucesso com as histórias com personagens simpáticas que, com seus problemas resolvidos, são trazidas para um final feliz que enfatiza o sucesso e não o fracasso. Ainda era o caso nestes típicos filmes de Hollywood, os homens justos triunfem ou se acharem vindicados, descubrirem o romance com lindas garotas de seus sonhos e serem recompensados com riqueza e posição social (PALMER; BRAY, 2009).⁹⁰

Outro exemplo é *Cat in Hot Tin Roof*, que teve sugestões do diretor Elia Kazan para a reescrita do último ato, a fim de agradar o público e, conseqüentemente, o sistema. Tennessee exigiu a publicação das duas versões. A própria versão cinematográfica, dirigida por Richard Brooks em 1958, sofreu com cortes, além deste proposto por Kazan, pois tratava de questões proibidas pelos códigos de censura da época – a homossexualidade e o desfecho infeliz do casal central vivido por ícones da indústria hollywoodiana, Elizabeth Taylor e Paul Newman. Alguns críticos afirmam ser este um dos grandes motivos do filme não ter ganhado prêmios importantes nesta indústria, como o Oscar, pois seria um filme retalhado e remendado para satisfazer os censores.

“A transposição das obras para o cinema fez com que a natureza dos seus argumentos [de Tennessee] fosse alterada, devido a critérios utilizados pela indústria cinematográfica estadunidense” (LOPES, 2014, p. 24). Um roteiro adaptado é, apesar de tudo, um roteiro original, criado a partir de uma obra de referência, porém quase nunca fiel a ela. Uma peça é focada em eventos e acontecimentos cuja força está na articulação dialógica, ações dramáticas que ocorrem em um palco limitado por cenários, quando muito. A narrativa cinematográfica está ligada a detalhes naturalistas meticulosos, expostos a partir de imagens coladas, editadas e concatenadas em função da estrutura narrativa que o roteiro oferece. Em um filme, todos os detalhes da ação e do desenvolvimento da narrativa estão ligados à qualidade e ao sentido adquirido pelas imagens na tela, montadas para favorecer a construção de sentidos e expressividade a partir dos recursos técnicos, que podem sintonizar atenções em aspectos que não se alinham à peça teatral. Quando dentro de contextos social e político repletos de repressões e referências para serem seguidas, maior é o afastamento do cinema com o teatro.

⁹⁰ “The audience may have been new (if only in part), but by the time Williams started work on the screenplay for *The Glass Menagerie*, in 1949, Hollywood had yet to modify its approach significantly. For more than half a century the industry had enjoyed much success with stories featuring sympathetic characters who, their troubles resolved, are brought to a happy ending that emphasizes success rather than failure. It was still the case that in the typical Hollywood films of the era, righteous men triumph or find themselves vindicated, discover romance with the beautiful girls of their dreams, and are rewarded with wealth and social position.”

Williams entendeu o poder que as adaptações fílmicas podiam dar às suas peças, oferecendo, de fato, produções que seriam, por natureza, congeladas no tempo e nunca fechadas, chegando a um público muito mais amplo. Williams estava interessado em transferir seu trabalho para a tela. De várias maneiras, ele muitas vezes trabalhou duro nesses projetos de diferentes adaptações, apesar de nem sempre ele ter feito todos os roteiros de seus filmes. Embora entendesse que deveria haver mudanças, muitas vezes bastante significativas, elas só existiam, de fato, para atingir um público maior. Williams esperava sempre um filme que honrasse seu trabalho original (PALMER; BRAY, 2009, p. 22).⁹¹

Com a inspiração nestas *receitas de sucesso* tanto se fazendo valer para a Broadway quanto para Hollywood, há de se reconhecer que a glamourização de suas obras apresentam diversas vertentes para serem consideradas: as adaptações fílmicas que precisavam atender a protocolos estéticos, de conteúdo e forma; de histórias que pudessem servir de espelho da realidade ou de idealizações que beiravam ao romantismo; ou às *peças bem-feitas*, o que revelaria um fundo psicologizante por natureza, para identificação do público e agradar os *gostos acostumados* com histórias inesquecíveis, personagens marcantes, conflitos bem definidos e finais que traziam alívio.

Com isso, os filmes de Tennessee foram grande sucesso, reconhecidos pelo público e crítica, tendo indicações a prêmios importantes, inclusive ao Oscar. A lista de indicações é grande, em contraposição aos poucos prêmios recebidos, como se vê no Quadro 2. Como roteiro, apenas com o filme homônimo à peça *A Streetcar Named Desire* [1951] ganhou um prêmio especial seis anos após o filme ser lançado. Os outros prêmios listados foram por contribuições técnicas. Levy (2006) afirma que os Oscar para melhor diretor e melhor filme não se concretizaram devido à grande censura que sofreram perante os estúdios e seus drásticos cortes, que descaracterizaram a concepção de seus idealizadores.

Para os/as intérpretes foram filmes bastante importantes, porque tiveram 17 indicações para as categorias de melhores ator, atriz e coadjuvantes. O Quadro 2 apresenta quantidade de indicações ou prêmios ganhados pelas obras cinematográficas de Tennessee Williams. Apenas cinco, de fato, ganharam: Vivien Leigh por melhor atriz em *A Streetcar Named Desire*, Karl Malden e Kim Hunter por ator e atriz coadjuvantes no mesmo filme; Ana Magnani por melhor atriz no filme *The Rose Tattoo* [1955]; e Ed Begley em *Sweet Bird of Youth* [1962] por ator coadjuvante.

⁹¹ “Williams understood the power that film adaptations could give his plays, in effect providing them with productions that, frozen in time, never closed, and by their nature, reached a much broader audience. Williams was interested in helping transfer his work to the screen. In various ways, he often labored long and hard at these different adaptation projects, despite the fact that he did not always do all the screenwriting himself. Though he understood that changes, often quite substantive, would need to be made in order to adapt his material for a broader audience, Williams hoped a film would emerge in each case that would honor the original work.”

Quadro 2 – Quantidade de indicações ou prêmios ganhados pelas obras cinematográficas de Tennessee Williams

PRÊMIO	ANO DE PREMIAÇÃO	SITUAÇÃO	MOTIVO
<i>Oscar</i>	1965	Ganhou	Melhor figurino em preto e branco para Dorothy Jeakings e melhor fotografia para Gabriel Figueroa por <i>The Night of Iguana</i> (1964)
	1962	Indicado	Melhor atriz para Geraldine Page, melhor atriz coadjuvante para Una Merkel, melhor direção de arte em cores, melhor trilha sonora original por <i>Summer and Smoke</i> (1961)
	1958	Indicado	Melhor filme e melhor diretor para Richard Brooks por <i>Cat in a Hot Tin Roof</i> (1957)
	1957	Indicado	Melhor roteiro por <i>Baby Doll</i> (1956)
	1955	Indicado	Melhor filme e melhor trilha sonora para Alex North por <i>The Rose Tattoo</i> (1954)
	1952	Indicado	Melhor roteiro, melhor trilha sonora para Alex North e melhor diretor para Elia Kazan por <i>A Streetcar Named Desire</i> (1951)
<i>CableACE Awards</i>	1985	Indicado	Melhor roteiro adaptado de dramaturgia por <i>Sweet Bird of Youth</i> (1984)
<i>Sant Jordi Awards</i>	1957	Ganhou	Prêmio especial pelo filme <i>A Streetcar Named Desire</i> (1951)
<i>Writers Guild of America</i>	1957	Indicado	Melhor roteiro por <i>Baby Doll</i> (1956)
	1952	Indicado	Melhor roteiro por <i>A Streetcar Named Desire</i> (1951)

Fonte: TENNESSEE..., 2018a; LEVY, 2006.

As premiações são parâmetros utilizados para o julgamento e recepção do conjunto da obra de Tennessee, o que destaca a preocupação de glamourização e espetacularização, como visto, ao se avultar um trabalho artístico, mesmo negligenciando o que estes prêmios focam ao privilegiar estas obras. Como fruto de um sistema que precisa se manter, os prêmios são, muitas vezes, uma expressão de uma necessidade para pôr em evidência seus profissionais,

sua composição técnica e focar a atenção para questões menos importantes, quando se leva em conta a ideologia imperialista e dominante. Não esquecendo da imposição de estéticas que estreitam a relação de opressão e alienação e mitigam a arte, fragmentando-a em interesse comercial, entretenimento e produto mercantil. Além de fomentar o *status* de relevância e *glamour* a uma classe burguesa que se valoriza quando vai ao teatro ou cinema para assistir a um produto *premiado* pelo sistema.

2.9 O doce pássaro do *Mainstream*: sucesso é o que vende

“Então você precisa de uma boa galeria para a ‘classe dominante’ notar você e espalhar confiança suficiente no seu futuro de forma que colecionadores comprem sua obra, seja por 500 dólares ou 50 mil. Seja você bom ou não, se não for promovido direto, nunca será um dos nomes lembrados.”
(Andy Warhol)⁹²

“Eu fiquei tão enjoado de ouvir as pessoas dizerem: ‘Eu amei a sua peça!’ Que eu não conseguia agradecer mais.”
(Tennessee Williams, do ensaio *A catástrofe do sucesso*)⁹³

“A popularidade é um termo muito flexível e um critério impossível. Os dramas medieval e chinês são ‘populares’ na medida em que atingem uma população totalmente iletrada; o ‘popular’ Post é lido por muitos universitários e talvez, dificilmente, pelas classes menos educadas, para os quais já é o suficiente a leitura dos ‘quadrinhos’ e as publicações escandalosas. Os escândalos são ‘populares;’ Somerset Maugham também é.”
(Eric Bentley)⁹⁴

“PRINCESA: Não, é claro que eu não li as críticas. Já disse... eu fugi, fugi. Fugi o mais rápido que pude. Ah... ah? Oh... que amor que você é, Sally? Nem me importo se não estiver sendo sincera no que está dizendo. Acho que você sabe como têm sido esses últimos quinze anos, porque eu tenho mesmo o tal ‘coração à flor da pele’ que os artistas têm. Desculpe, Sally, estou chorando sim, e não tenho nem um lenço de papel aqui... Desculpe, Sally, estou chorando...”
(Tennessee Williams, da peça *Doce pássaro da juventude*)⁹⁵

O grande sucesso de Williams com suas peças famosas aconteceu muito por causa da parceria com Elia Kazan, da qual surgiu uma matriz estética que reverberou na história do teatro estadunidense a partir do choque de duas visões bem diferentes que se entrecruzaram e complementaram-se mutuamente. Isso impressionou o público e criou uma linguagem artística comercialmente viável.

Kazan juntou Stanislavski com Meyerhold, criando um ambiente naturalista em que seus atores se dirigiram ao público de maneira cada vez mais presente. Williams criou uma ilusão de realidade objetiva em que o subjetivo era capaz de ser acessado. A interação desses impulsos estéticos foi feita para provocar e dinamizar o teatro, talvez porque a arte que produziram fosse sempre um composto instável - não por causa da visão de ‘um maníaco’ como Kazan pensava, todavia pela justaposição de

⁹² WARHOL, A; HACKETT, P. **Popismo**: os anos 60 segundo Warhol. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, p. 32.

⁹³ Williams (2009a, p. 33). *“I got so sick of hearing people say, ‘I loved your play!’ that I could not say thank you anymore.”*

⁹⁴ Bentley (1991, p. 332).

⁹⁵ Williams (2014, p. 361).

muitas visões em uma obra de arte (MURPHY, 1995, p. 14-15, destaque da autora).⁹⁶

Este é mais um dos motivos para reconhecer que estes formatos padronizados auxiliaram na popularização destas obras. Não é de se admirar que Williams tenha se tornado celebridade, que teve seus trabalhos interpretados por grandes atrizes e atores premiados, famosos e célebres, bem como obteve grande prestígio de público e crítica. As montagens de suas peças durante o período mais celebrado valorizaram os aspectos comerciais que eram consumidos na cultura estadunidense, a exploração reducionista de conflitos familiares de realismo psicológico. E não foi apenas sua associação a Kazan que o levou até lá.

The Glass Menagerie, por exemplo, teve oito temporadas na Broadway somando o extraordinário número de 1.342 apresentações desde sua estreia até sua última montagem em 2017. Nomes de *peso* fizeram parte destes espetáculos, como: Laurette Taylor, Maureen Stapleton, Piper Laurie, Rip Torn, John Heard, Amanda Plummer, Julie Harris, Jessica Lange, Christian Slater, Zachary Quinto e Sally Field.

Foram exatas 21 peças diferentes montadas na Broadway desde 1945 até 2018. Destas, apenas duas foram escritas antes de 1945: *Portrait of a Madonna* [1941], apresentada em 1959 com peças de Sean O'Casey e Anton Tchekhov, com 37 apresentações apenas, estrelando Jessica Tandy, que tinha sido sua primeira Blanche DuBois; e uma delas após sua morte, *Not about Nightingales*, em 1999 com 125 apresentações, com Corin Redgrave.

Peças que fazem parte dos últimos 22 anos de sua carreira e que estiveram na Broadway foram: *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, escrita entre 1959 e 1962, na temporada de 1964 com apenas cinco apresentações, tida como seu maior fracasso comercial, comparada apenas com *Vieux Carré* [1976] com seis apresentações em 1980, com as atrizes Tallulah Bankhead e Sylvia Sidney; e, ainda, *Slapstick Tragedy* [1965] [em programa duplo das peças *The Mutilated* e *The Gnädiges Fräulein*] na temporada de 1966 com sete apresentações apenas, com Margaret Leighton e Kate Reid. A primeira é uma atriz inglesa bastante reconhecida, especializada em papéis dramáticos em peças de Shakespeare. *The Seven Descents of Myrtle* [1967] fez 29 apresentações na temporada de 1968 com a atriz Estelle Parsons. *Outcry* [1973] fez 12 apresentações na temporada do mesmo ano com o ator Michael York. Na temporada de 1976 e com 24 apresentações, *The Eccentricities of a*

⁹⁶ “Kazan juxtaposed Stanislavsky with Meyerhold, creating a naturalistic environment in which his actors addressed the audience in increasingly presentational ways. Williams created an illusion of objective reality into which subjective intruded insistently. The interaction of these aesthetic impulses made for exciting and dynamics theatre, perhaps because the art they produced was always an unstable compound – not the vision of ‘one maniac’ as Kazan thought, but the juxtaposition of many visions within one work of art.”

Nightingale [1964] trouxe a atriz Betsy Palmer. Sua última peça apresentada na Broadway em vida foi *Clothes for a Summer Hotel* de 1980 na temporada do mesmo ano com Geraldine Page. A maioria das atrizes e dos atores que estrelaram estas peças dos últimos anos de Tennessee não eram grandes celebridades, em contraposição com as outras peças mais famosas e que se tornaram famosas [excetuando-se os atores Michel York, Sylvia Sidney e Geraldine Page que possuíam certo *status* de celebridades], e que tiveram alguns nomes como: Montgomery Clift [*You Touched Me!* em 1945], Marlon Brando [*A Streetcar Named Desire*, de 1947 a 1949, substituído por Anthony Quinn na temporada de 1950], Eli Wallach e Martin Balsam [*The Rose Tattoo*, em 1951], Al Pacino e Victor Buono [*Camino Real* em 1970], Christopher Walken [*Sweet Bird of Youth*, em 1975], Richard Chamberlain e Sylvia Miles [*The Night of Iguana* na montagem de 1976-77] e Bette Davis [na mesma peça, na montagem de 1961, substituída depois por Shelley Winters em 1962], Frances McDormand e Aidan Quinn [*A Streetcar Named Desire* em 1988], Vanessa Redgrave [*Orpheus Descending*, em 1989] e Scarlett Johansson [*Cat in a Hot Tin Roof*, em 2013]. Em seus filmes, alguns atores se repetem dos palcos para as telas. Além dos já citados, elenca-se: Katherine Hepburn, Ava Gardner, Debora Kerr, Jane Fonda, Hellen Mirren, Vivien Ligh, Warren Beaty, Nathalie Wood, Robert Wagner, Lawrence Olivier, Richard Burton, Ann-Magret, Ellen Burstin, Noël Coward, Chris Evans, Burt Lancaster e até mesmo o ator brasileiro Rodrigo Santoro em filmes adaptados de suas peças e contos que fazem parte do conjunto de obras famosas.

A lista de celebridades é grande e está listada no Apêndice 5. Ilustra como a dramaturgia de Williams sustenta o sistema industrial de produção de espetáculos para um público que busca seu *estilo*, vendo refletido, como um espelho, sua vida social e pessoal nos palcos nova-iorquinos. Comparativamente, mesmo sem conhecer as montagens das peças da sua última fase, só sabendo a quantidade de espetáculos e o número de apresentações, bem como as celebridades envolvidas [ou ausência delas], é presumível que tenham sido obras consideradas pela crítica e público como fora dos padrões até então estabelecidos como a *marca tennesiana* no teatro comercial, que deveria reproduzir as histórias e personagens memoráveis que remetiam às peças famosas.

Outra importante questão é que, inserido no *mainstream*, Tennessee teve espetáculos da Broadway que ganharam e foram indicados a prêmios importantes, o mesmo ocorrendo com os filmes baseados em suas peças, conforme a Quadro 3. Das 21 peças montadas lá, três foram ganhadoras do Pulitzer⁹⁷ e do Tony Award.⁹⁸ Tennessee está em uma seleta lista de

⁹⁷ O Prêmio *Pulitzer* para Dramaturgia é um dos sete Prêmios *Pulitzer* que distingue anualmente os destaques, entre outros, na Literatura, Dramaturgia e na Música. Foi fundado em 1917.

ganhadores múltiplos dos prêmios, na qual se encontram: Robert E. Sherwood [1936, 1939 e 1941], Edward Albee [1967, 1975 e 1994], George S. Kaufman [1932 e 1937], Thornton Wilder [1938 e 1943], August Wilson [1987 e 1990] e Lynn Nottage [2009 e 2017]. Eugene O'Neill foi o único a ganhar o Pulitzer por Dramaturgia quatro vezes [1920, 1922, 1928 e 1957] (THE PULITZER..., 2017). Na verdade, só pelo fato de ter um trabalho indicado ao prêmio já é motivo de reconhecimento comercial, de público e crítica, sem precedentes, pois o prêmio é um indicador de sustentação dos padrões do sistema.

Quadro 3 – Peças de Tennessee Williams premiadas ou indicadas a prêmios na Broadway

PEÇA	SITUAÇÃO	ANO	NOME DO PRÊMIO
<i>A Streetcar Named Desire</i>	Ganhadora	1948	Pulitzer Prize for Drama
<i>The Rose Tatoo</i>	Ganhadora	1951	Tony Award Best Play
<i>Cat in a Hot Tin Roof</i>	Ganhadora	1955	Pulitzer Prize for Drama
<i>Cat in a Hot Tin Roof</i>	Indicada	1956	Tony Award Best Play
<i>The Night of the Iguana</i>	Indicada	1962	Tony Award Best Play
<i>Not about Nightingales</i>	Indicada	1999	Drama Desk Award Outstanding Play
<i>Not about Nightingales</i>	Indicada	1999	Tony Award Best Play

Fonte: INTERNET BROADWAY DATABASE, 2017.

Williams foi apenas indicado, sem que viesse a ser premiado, mais duas vezes em vida em 1956 [novamente por *Cat in Hot Tin Roof*] e 1962 por *The Night of the Iguana*. *Not about Nightingales* [1938] foi indicada a dois prêmios em 1999 quando teve sua estreia nos Estados Unidos. Esta encenação foi considerada um grande acontecimento por se tratar de uma obra jamais encenada e [desde que questões pessoais são mais espetacularizadas do que a própria arte em si, no caso de Williams] pela atenção ao engajamento dos direitos humanos e ativismo antifascista da atriz britânica Vanessa Redgrave, que a descobriu e a produziu em Londres. Segundo Bernard (2005, p. 1), a montagem chegou a chocar e surpreender o público, bem como muitos críticos e acadêmicos por ser tão diferente daquilo que, até então, era chamado de *estilo* do autor. É importante lembrar que a peça foi escrita 60 anos antes daquela estreia, mesmo anterior às peças famosas, e era desconhecida. Na verdade, a crítica e o público demonstraram um anseio plangente em encontrar registros somente de reproduções de peças famosas e não um autor crítico do sistema político-social, assim ela foi negligenciada durante

⁹⁸ O prêmio *Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre* ou, como é mais conhecido, *Tony Award*, foi criado em 1947 e é um dos mais prestigiados do teatro estadunidense, entregue pela *American Theatre Wing* e pela *The Broadway League* em cerimônia anual em Nova Iorque.

essas décadas (TOLEDO; SILVA, 2018). Hornby (1999, p. 284) afirma que é uma grande calamidade a peça não ter sido montada antes, devido ao seu “valor estético e sua crítica social.”⁹⁹

A identificação da burguesia com estes produtos encarados pela indústria como *entretenimento* amalgamou, por fim, as bases para se identificar o dramaturgo como um escritor confiável para mostrar a moral de uma sociedade que não é tão perfeita, porém é robusta de personagens com as quais se pode identificar psicologicamente (THOMASSEAU, 2005).

No Brasil, houve, como visto, uma importação dessas ideias e opiniões acerca da obra de Tennessee e sua reputação foi estabelecida por montagens muito importantes para a história do teatro brasileiro, com artistas conhecidos e precursores do produto tennesiano na indústria cultural, de entretenimento e das artes no país. Fizeram história e estas ideias são respeitadas e cultuadas por artistas e seguidores do dramaturgo no país.

A partir de um levantamento quantitativo das principais montagens comerciais de peças de Tennessee Williams no país de 1947 [quando foi montado pela primeira vez] a 2019 citadas no Apêndice 4, é possível observar que *The Glass Menagerie* teve 15 montagens, sendo que 14 delas com o título *À margem da vida* e uma delas intitulada *O zoológico de vidro*. Entre os artistas envolvidos estavam: Abílio Pereira de Almeida, Nydia Licia, Paulo Autran, Bárbara Fázio, Antonio Abjujamra, Lillian Lemmertz, Paulo José, Adriano Reys, Tereza Amayo, Chico de Assis, Lélia Abramo, Miriam Mehler, Oduvaldo Viana Filho, Glaucete Rocha, Sérgio Viotti, Ariclê Peres, Beatriz Segall, Nicete Bruno e Cássia Kiss. A *Streetcar Named Desire* teve nove montagens, sendo que uma com o título *Uma rua chamada Pecado*, com Fregolente e Henriette Morinau, e as outras com o título *Um bonde chamado Desejo* com Othon Bastos, Célia Helena, Maria Fernanda, Carlos Alberto, Eva Wilma, Nuno Leal Maia, Pepita Rodrigues, Louise Cardoso, Tereza Rachel, Leona Cavalli, Milhen Cortaz, Maria Luísa Mendonça, Juliano Cazarré e Eduardo Moscovis.

A terceira peça com mais montagens foi *Summer and Smoke*, com sete encenações, com destaque para Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Sérgio Cardoso, Nathália Timberg, Fernando Peixoto e Leonardo Villar, com o título de *O anjo de pedra* e, também, *Verão e fumaça*. É seguida por seis encenações de *Cat in Hot Tin Roof*, duas com o título *Gata em teto de zinco quente* e as outras com *Gata em telhado de zinco quente*, sendo os destaques para Sadi Cabral, Dionísio Azevedo, Antônio Fagundes, Ítalo Rossi, Miguel Falabella, Vera

⁹⁹ “Aesthetics value and social criticism.”

Fischer e Bárbara Paz. É seguida de *The Rose Tatoo*, com o título de *A rosa tatuada*, com quatro encenações, destacando Rosamaria Murtinho, Maria Della Costa, Jardel Filho e Sura Berditchewisky.

Com três diferentes montagens estão as peças *The Long Goodbye* [*O demorado adeus*], *Sweet Bird Of Youth* [*Doce pássaro da juventude*], *Suddenly, Last Summer* [uma montagem com o título *De repente, no verão passado* e a outra *De repente, no último verão*]. A peça *This Property is Condemned* teve três encenações com nomes diferentes: *Esta propriedade está condenada* [duas vezes] e *Propriedades condenadas*.

Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen teve pelo menos 14 encenações, uma das peças mais montadas do autor no Brasil, depois de *The Glass...* e *A Streetcar...*

Com duas montagens, estão *Hello from Bertha* [*Lembranças de Bertha*], *The Night of the Iguana* [*A noite do iguana*] e, surpreendentemente, encenações de duas peças da terceira fase: *Outcry*, com dois títulos diferentes: *Grito d'alma* e *Berro! Lembranças de Bertha* também fez parte da concepção do espetáculo *Memórias (não) inventadas* em 2017-2018.

Em 2018, o Grupo Tapa surpreendeu com uma montagem de outra da terceira fase, um breve trecho de *In the Bar of a Tokyo Hotel*, traduzida como *No bar do Tokyo Hotel*, dentro do espetáculo *Hotel Tennessee*, sendo resultado de uma pesquisa de dois anos do núcleo de estudos aprofundados de Tennessee Williams desenvolvido pelo Grupo.

A única peça longa montada no Brasil da primeira fase de Tennessee foi *Not about Nightingales* [*Não sobre rouxinóis*], encenada pela primeira vez 75 anos depois de ser escrita – nunca publicada tradução no Brasil – e 15 anos após a estreia mundial na Inglaterra. Embora tenha causado impacto no país de origem por conta da forma que lembra o épico, com reflexos surrealistas e expressionistas, e pela temática sociopolítica, teve uma temporada módica e sem expressividade apenas na cidade do Rio de Janeiro em 2011.

Entre as peças curtas desta fase, tiveram destaques algumas montagens: *O quarto escuro*, *Verão no lago* e *A dama da loção antipiolho* foram encenadas dentro do espetáculo *Alguns Blues do Tennessee* do Grupo Tapa em 2013, em São Paulo.

Resumindo: as encenações do circuito comercial foram de 22 peças diferentes em 70 anos, um total aproximado de 17% apenas das peças de Tennessee Williams – até 2018. Uma quantidade pouco expressiva perante o conjunto de sua obra. Das peças da primeira fase foram montadas dez; das peças mais famosas foram todas as longas e das peças de seus últimos anos foram apenas duas obras.

Há de se lembrar que outras obras foram montadas fora do circuito comercial, em escolas, universidades e faculdades fazendo parte de processos pedagógicos. Não há registro

completo de montagens feitas por grupos amadores. Por esta razão, o conjunto de peças encenadas nestes ambientes não é considerado nesta análise. A montagem que revela ser importante destacar é a do grupo amador *Os diletantes do City Bank*, que encenou em 1959 *A Streetcar Named Desire* sob o título de *Uma rua chamada Pecado*, que tinha a direção de Antonio Ghigonetto, que viria a ser um dos grandes diretores brasileiros de teatro, com Eva Borges e Emílio de Biasi (CAMPOS, 2017).

Diante deste levantamento quantitativo, é possível dizer que o realce às encenações das peças mais famosas é grande. Destas, apenas a montagem de *Camino Real* se distingue por ser uma obra de forma e conteúdos diferenciados das outras. Sua única montagem no país foi em São Paulo em 2007, com direção de Nelson Baskerville.

Das peças da primeira fase, apenas um quarto delas foi montado. O número de encenações do conjunto da obra é bastante inexpressivo para se dizer que o país já teve muitos espetáculos do autor. O que se pode dizer é que houve muitas montagens de *The Glass Menagerie* e de *A Streetcar Named Desire* apenas, não da completude de sua dramaturgia, fato bastante compreensível visto a total indiligência em relação ao conjunto completo da obra e da exploração comercial de sucessos já estabelecidos no mercado.

Quando se observa que a maioria das montagens privilegiou as peças famosas e modicamente as peças da primeira fase, com encenação e interpretações mais realistas e psicológicas, pode-se concluir que o público brasileiro teve até agora pouca chance de conhecer o autor como o expressivo dramaturgo estadunidense que começou sua carreira em 1930 e a terminou em 1983; que contextualizou a contemporaneidade da vida política, social e histórica, bem como a estética teatral de cada década que viveu. É certo que, no Brasil, as obras de Tennessee mais conhecidas e montadas ao longo do tempo se resumem àquelas escritas entre 1945 a 1961, com um pequeno destaque a algumas poucas da primeira fase, pura e simplesmente por fatores comerciais e de reprodução dos padrões estadunidenses, com poucas exceções. O que leva a concluir que Tennessee é, de fato, um dramaturgo com sua obra completa pouco conhecida no país.

A diminuta quantidade de montagens de peças de outras fases mostra um alinhamento com a crítica dominante sobre as obras que são *diferentes* e fora do sistema comercial e, potencialmente, não interessantes para o sucesso segundo estes padrões tradicionalistas. Mesmo a sua produção é hoje um entrave para as condições de montagem no atual panorama brasileiro do teatro, já que suas peças longas iniciais, por exemplo, são compostas por dezenas de personagens, o que inviabilizaria sua encenação devido a fatores econômicos, além dos

altos valores de direitos autorais. Isso tudo denota a negligência perante a contribuição dramaturgica de Tennessee para a História do Teatro por parte de encenadores e produtores.

Em Portugal, a obra de Tennessee Williams enfrentou estas questões já apontadas, além de um forte processo de censura perante as traduções, devido aos temas e conteúdos, sobretudo no que se referia à linguagem e referências à sexualidade. Posteriormente à produção das peças, poderiam estar sujeitas a apreciações e alterações que continuariam a colocar em xeque a integridade das obras e a intencionalidade do autor.

A primeira peça a ser montada no referido país foi *The Rose Tatoo* entre os anos de 1956 e 1957, tendo sofrido muitas retaliações da censura. A montagem brasileira de Maria Della Costa foi apresentada lá alguns anos depois, também com cortes da censura. O pesquisador português Hélder Pedro Nascimento Lopes¹⁰⁰ comenta, em sua dissertação de mestrado, sobre todas as outras montagens que se seguiram e detalha os aspectos ligados aos conteúdos que foram proibidos na tradução e na montagem dos textos originais, discutindo o *outro* texto que chegou a Portugal através desta tradução e práxis censória. Os portugueses tiveram mais dificuldades que os brasileiros em receber os textos do dramaturgo de forma integral. Tanto na escrita, como na representação e nas adaptações para cinema, a censura estava presente em diversos níveis, definindo o percurso e recepção das obras de Williams, quer nos EUA quer em Portugal. Embora sob artifícios distintos, nos dois sistemas culturais a censura desempenhou um papel preponderante ao delinear as características e circunstâncias da produção do autor.

No processo de negociação de se levar uma peça a palco, tinham de se articular decisões de empresários e responsáveis por companhias teatrais, de tradutores, censores e outros intervenientes que, de forma directa ou indirecta, estivessem relacionados com o processo de produção do espectáculo. Neste contexto, é de suma importância referir o papel específico dos tradutores, enquanto mediadores culturais e autores de um trabalho de reescrita literária. Em primeiro lugar, é indispensável lembrar que os mesmos trabalhavam como os motores responsáveis pela recodificação do texto de um idioma para outro, neste caso da língua inglesa para a portuguesa. R. Magalhães Júnior, Edurisa Filho, Idalina S. N. Pinto Amaro, Costa Ferreira, Luís de Sttau Monteiro, Rui Guedes da Silva, Correia Alves, L. Francisco Rebello, António Quadros e Sérgio Guimarães foram os tradutores que, como mediadores culturais, introduziram a obra de Tennessee Williams no sistema cultural português entre a década de 1950 e 1970 (LOPES, 2014, p. 28).

Depois de um certo tempo com grandes montagens na Broadway, sua aclamação e reconhecimento mundial, Tennessee declarava em entrevistas, segundo Dorff (1997, p. 4),

¹⁰⁰ Ibid.

que concordava com Andy Warhol e dizia que “sucesso é aquilo que vende,”¹⁰¹ quer dizer, sucesso seria uma palavra falsa ou uma *catástrofe*. Depois da estreia de *Camino Real* na Broadway em 1953 e a eleição *oficial* da crítica de que fora um *desastre* comercial porque quebrava as convenções formais do realismo estadunidense, Tennessee veio a considerar que o espetáculo fora, no entanto, um sucesso artístico. Daquele período em diante, mais propriamente estabelecido em finais da década de 1950 e início dos anos 1960, para o dramaturgo valerá que a quebra de convenções formais estigmatizadas com fracassos comerciais sempre se identificaria com o sucesso artístico.

¹⁰¹ “*success is what sells.*”

3 NÃO É ESSE O TENNESSEE WILLIAMS QUE SE ESPERAVA: REJEIÇÃO, INCOMPREENSÃO E PRECONCEITO NA RECEPÇÃO DAS PEÇAS DA TERCEIRA FASE

“A opinião reacionária cai como uma tonelada de tijolos na cabeça de qualquer artista que vai contra a corrente das ideias prescritas. Estamos sempre nos escondendo de uma maneira ou de outra, tremendo diante do espectro dos comitês investigativos e mesmo com medo de Buchenwald, ainda bem fresco em nossa mente, quando decidimos se ousamos ou não assumir que somos a favor de Henry Wallace. Sim, é tão ruim assim.”
(Tennessee Williams)¹⁰²

“Eu as chamo de ‘ultrajantes.’ As peças da terceira fase são farsas, são exageradas, apropriam-se dos sistemas do metadrama e da estética do desenho animado para parodiar o teatro contemporâneo, destacando sua corrupção quando das apresentações farsescas dos atores, roteiros, cenários, dramaturgos, produtores e críticos. As qualidades ultrajantes dessas peças são muitas vezes interpretadas como um excesso autobiográfico e descontrolado da parte de Williams, ignorando a voz da indignação ou a crítica violenta, que subjaz à noção do ultraje.”
(Linda Dorff)¹⁰³

“Estas peças em um ato [da terceira fase] são o produto da imaginação de um grande artista e, por isso, são importantes. Pode-se idealizar Williams desmembrando muitas dessas peças do jeito que Picasso fez seus últimos desenhos à caneta e tinta. Talvez elas não tenham sido feitas para serem montadas. Talvez elas não sejam dignas de uma produção. Eu não sei. Mas elas eram a expressão necessária de um dramaturgo que criava instintiva e continuamente em um relacionamento incessante com sua psique sem censura com o mundo.”
(William Prosser)¹⁰⁴

“A burguesia quer do artista uma arte que corteje e adule seu gosto medíocre.”
(José Carlos Mariátegui)¹⁰⁵

Tennessee Williams usa estéticas pouco usuais na dramaturgia estadunidense nas peças escritas após 1961, criando contextos estéticos raros, sorvidos do ambiente contracultural e dos experimentos da *Off* e *Off-off-Broadway*.

Abrindo-se para um teatro que não mais conseguia ser interpretado como realista, não podendo mais ser associado ao realismo psicológico, estampando principalmente a crítica social, o contexto daquele momento e ataques prementes ao teatro convencional, Williams fugiu de tudo que é hermético e adentrou os caminhos nada confortáveis da experimentação, criando seu próprio manifesto contracultural.

Estava em São Francisco o grande foco de irradiação de vivências e processos artísticos e performativos ligados aos contextos da contracultura. Em Nova Iorque, o metiê teatral mais diretamente ligado à conjuntura da contracultura era o *The Living Theatre*.

¹⁰² Williams (2012a, p. 33, destaque do autor).

¹⁰³ Dorff (2000, p. 13, destaque da autora). *“I call ‘outrageous.’ The outrageous late plays are bawdy, over-the-top farces that appropriate systems of metadrama and the aesthetics of the cartoon to parody the state of contemporary theatre, foregrounding its corruption through farcical renderings of actors, scripts, sets, playwrights, producers, and critics. The outrageous qualities of these plays are too often interpreted as uncontrolled, autobiographical excess on Williams’s part, ignoring the voice of outrage, or violent critique, that underlies the notion of the outrageous.”*

¹⁰⁴ Prosser (2009, p. 268, destaque do autor). *“These short plays are the product of a great artist’s imagination, and as such they are important. One can picture Williams ripping off many of these plays the way Picasso tore off his late pen and ink drawings. Perhaps they were not meant for production. Perhaps they are not worthily of production. I do not know. But they were the necessary expression of a writer who wrote instinctively and continually in an ongoing relationship of his uncensored psyche with the world.”*

¹⁰⁵ MARIÁTEGUI, J. C. **Agitprop**. Disponível em: <<https://levantedajuventudemg.wordpress.com/agitprop-2/>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

Williams não tomou nenhuma destas frentes. Nesse período tinha mais ligações com o experimentalismo artístico das artes visuais, como a *Pop Art*. “Isso não quer dizer que nestas peças [da terceira fase] Williams alinha-se com certas escolas ou movimentos. Ele reflete uma tendência geral do pensamento americano na década de 1960, mudando o foco do individual para uma visão mais ampla dos relacionamentos sociais” (DIYAB, 2008, p. 180). E, também, para o consumismo.

Quando F. Scott Fitzgerald escreveu que ‘não há segundo ato na vida estadunidense,’ ele poderia estar apontando para o fenômeno de quando os críticos identificam um estilo particular, ou trabalham com um escritor, e consideram os desvios desse estilo um ‘declínio’ (DORFF, 1997, p. viii, destaque da autora).¹⁰⁶

Consideradas pela crítica especializada e por muitos dos seguidores do dramaturgo como obras menores, as peças da terceira fase possuem características próprias e diversas de suas obras anteriores.

Este *declínio* de conceito e imagem não foi considerado em peças de autores europeus que escreveram obras com características semelhantes. Nem mesmo quando algumas destas peças de Williams foram produzidas na Europa naquela época. Somente a crítica estadunidense as considerava inapropriadas, apegando-se em paradigmas e preconceitos. Desta forma, a reputação de Williams tornou-se negativa. Nenhum trabalho seu escrito nesta época foi sucesso, aclamado, reconhecido, desejado por celebridades para ser levado aos palcos. Embora seu nome ainda estivesse associado ao *establishment* cultural e de entretenimento desta indústria nos Estados Unidos, somente as mais famosas mantiveram o *status* de peças consideráveis, obras-primas e de genialidade de um escritor que *agora* estava falido. No Brasil, estas peças chegaram com a mesma ressonância para poucos. Sua existência é silenciada e desconhecida pela grande maioria.

Dorff (1997, p. ix) afirma que a metáfora da desfiguração na forma dramática, que está profundamente inserida nestes trabalhos de Williams ao serem comparados com os anteriores, é um dos fatores que fizeram os críticos reagirem negativamente a estas peças, manifestando-se contra a linguagem fragmentada, as configurações pouco usuais e personagens mutiladas, como se isso tudo não pudesse ser arte. Sendo assim, é importante lançar um foco na multiplicidade de modos pelos quais Williams articula essa desfiguração formal nessas peças, considerando as tendências estéticas e outros autores que o inspiraram.

¹⁰⁶ “When F. Scott Fitzgerald wrote that ‘there are no second acts in American lives,’ he might have been pointing to a phenomenon in which critics identify a particular style or work with a writer, and regard deviations from that style as a ‘decline.’”

Aí se insere a ideia de experimentalismo. Avalia-se que estas desfigurações desafiam a crítica oficial e desvendam um autor praticamente insondado, pouco apurado de fato, assim como elucida as efluências dos entrecos e conjunturas contraculturais com as quais estava alinhado e abarcavam não só o teatro, igualmente as artes visuais, o cinema, a fotografia, a música. Igualmente, é possível observar que Williams empregou uma poesia teatral de desfiguração para minar as convenções miméticas de uma dramaturgia que se exterioriza em metadrama, uma cisão com os conteúdos ficcionais e formas realistas do teatro estadunidense (DORFF, 1997).

A compreensão desta fase de trabalho do autor e sua recepção são analisadas, por conseguinte, a fim de se perceber suas inovações e experimentações, as contradições e modulações menos realistas, a ruptura com a realidade e o derretimento da imagem fixa da canonicidade. A partir deste entendimento, é possível conceber a reconstrução crescente da reputação de Tennessee nos Estados Unidos a partir da década de 1990 e o quanto a liberdade para escrever foi uma grande aliada do autor para fomentar sua proficuidade artística, uma obra que rompe definitivamente com o rótulo de psicológica, e como ele mesmo queria, *plástica* e física (SADDIK, 2015) – um teatro de *excesso* estético, metafórico e *desfigurado* que salienta a sociedade contemporânea e, dado isso, esta tende a aceitá-lo com mais facilidade que a crítica e o público de sua época.

3.1 As peças da terceira fase, não tardias: Contradições e modulações menos realistas, porém mais metafísicas e epistemológicas

“BEAU: Você é exagerado.
VIEUX: Melhor exagerar do que ser insuficiente, eu diria.”
(Tennessee Williams, da peça *The Travelling Companion*)¹⁰⁷

“Eu certamente me tornei menos naturalista, nos anos 1960 estou muito menos, eu acho que estou escrevendo de uma forma mais direta, onde encaixo pessoas e sociedades ambas ficando um tanto loucas, você sabe? Eu acredito que uma nova forma de escrever aparecerá se eu continuar trabalhando no teatro. Eu certamente nunca mais trabalharei em uma peça longa para o formato da Broadway novamente. Quero fazer algo bastante diferente. Estou muito interessado na encenação onde tudo é muito livre e diferente, onde você tem liberdade total. Eu nem me importaria em ter um jovem colaborador agora em uma peça ou duas.”
(Tennessee Williams)¹⁰⁸

“O que mudou em Williams, no entanto, foi o uso da linguagem.”
(Annette J. Saddik)¹⁰⁹

¹⁰⁷ Williams (2008b, p. 209). “BEAU: You are too much. VIEUX: Better too much than insufficient, I’d say.”

¹⁰⁸ Devlin (1986, p. 218). “I’ve certainly grown less naturalistic, in the Sixties very much less I think that I’m growing into a more direct form, one that fits people and societies going a bit mad, you know? I believe that a new form, if I continue to work in the theater, will come out of it. I shall certainly never work in a long play form for Broadway again. I want to do something quite different. I’m very interested in the presentational form of theater, where everything is very free and different, where you have total license. I wouldn’t even mind having a Young collaborator now on a thing or two.”

“*CORNÉLIA: Eu sinto. Sinto que há muito tempo há algo não dito entre nós.*
GRACE: Você não acha que há sempre algo não dito entre duas pessoas?
CORNÉLIA: Não vejo motivo para isso.
GRACE: Mas não existem muitas coisas sem motivo?
CORNÉLIA: Não vamos transformar isso numa discussão metafísica.
GRACE: Tudo bem. Mas você me mistifica.”
(Tennessee Williams, da peça Algo não dito)¹¹⁰

As peças da terceira fase são materiais pouco conhecidos no Brasil pela ausência de tradução e, certamente, pelo interesse prevalecente nas mais famosas, reproduzindo, ao modo brasileiro, o menosprezo absoluto que tiveram nos Estados Unidos até a década de 1990. Esta fase, como as outras da carreira dramaturgica de Tennessee, foi contemporânea das principais linguagens cênicas e correntes artísticas dos últimos vinte anos de sua vida.

O Quadro 4 apresenta um levantamento quantitativo da produção dramaturgica de Tennessee quando da pesquisa bibliográfica ao longo das leituras referenciada e consultada e que compõem os Apêndices 1, 2 e 3. Os números colhidos levam em consideração a citação de peças publicadas, não publicadas, encenadas ou não, famosas ou desconhecidas.

À vista deste quadro, evidencia-se que a sua fase mais conhecida contém o menor número de obras – 38 peças, embora apenas 11 longas sejam conhecidas de fato e, talvez, algumas em um ato com relativo destaque.

Quadro 4 – Quantidade de peças catalogadas escritas por Tennessee Williams

PEÇAS DA PRIMEIRA FASE		PEÇAS FAMOSAS		PEÇAS DA TERCEIRA FASE	
EM UM ATO	LONGAS	EM UM ATO	LONGAS	EM UM ATO	LONGAS
58	15	24	14	44	13
Total: 73		Total: 38		Total: 57	
Totais: 126 peças em um ato [75% do total] e 42 peças longas [25% do total]. Total geral: 168 peças					

Fonte: Construção própria.

São 73 peças de sua primeira fase, sua maior produção na escrita. Ao se rememorar que são aquelas de sua fase que mais estava focado em questões sociopolíticas, é importante reconhecer que estes expedientes são, de fato, muito proeminentes em sua obra e não justifica que a leitura hegemônica das obras de sua fase menos produtiva, embora mais celebrada, obstrua questões de tamanha relevância para a historiografia de suas obras.

¹⁰⁹ In: Bray (2007, p. 23, destaque da autora). “*What did change, however, was William’s use of language. And I think in the later plays, he paid a lot more attention, as was characteristic in the sixties and seventies and eighties, to things that language could not say. Rather than focusing on what language could say with his long poetic speeches, he focused more on pauses, silences, gaps, truncated sentences, incomplete sentences, focusing on the inexpressible, and I think that aided him in achieving his goal of articulating a truth which is beyond the surface and beyond linguistic signification.*”

¹¹⁰ Williams (2012a, p. 352).

Nestes seus últimos anos, o dramaturgo escreveu um número bastante considerável de peças, se comparado com toda sua carreira: aproximadamente 8% menos que na primeira fase, a mais produtiva, e 7% mais que na fase mais famosa. Na primeira fase, além dos aprofundamentos sociais e políticos, Tennessee estava em busca estilística, conhecimento da teoria e domínio sobre o drama, experimentava formas e conteúdos que o levaram a ter um aproveitamento maior do tempo investido na escrita dramática. O material escrito nesta época representa 43% do conjunto de obras de toda sua carreira, sendo que as famosas são apenas 23%.

É possível observar, sobretudo, que a quantidade de peças em um ato é de 126, em contraponto com 42 longas. Verifica-se aí a importância das peças em um ato na totalidade de sua criação artística, 75% de toda sua obra conhecida.

Suas peças da terceira fase representam 34% de sua obra. Keith (2011, p. 35), no entanto, informa que são “pelo menos 16 peças longas,”¹¹¹ contudo não há registro destas três a mais no material consultado. As peças da terceira fase são em maior quantidade em relação às famosas e não se justificam a intolerância e a desconsideração quando se trata do conjunto de obras do autor. É clara uma identificação injustificada por determinadas peças eleitas como sucesso comercial ou obras-primas.

Não é exaustivo lembrar que Tennessee Williams é um autor com o conjunto completo de sua obra pouco conhecido, simplesmente pelo fato de não se ter acesso a ela. Repetir incontinentemente que ele deve ser lembrado apenas pelo *status* de celebridade ou por ter 7% apenas de suas peças celebradas por serem longas, de sucesso comercial e adaptadas com êxito para Hollywood é, claramente, uma inequívoca postura que minimiza sua contribuição artística.

A lista completa das peças encontra-se em Apêndice 1: Peças em um ato da primeira fase e obras mais famosas; Apêndice 2: Peças longas da primeira fase e obras mais famosas; e Apêndice 3: Peças da terceira fase longas e em um ato. As tabelas foram elaboradas a partir do levantamento bibliográfico na confecção deste trabalho e podem ainda não estar absolutamente integralizadas pelo fato de não haver relações sistemáticas catalogadas de suas obras. Aliás, todo o levantamento quantitativo aqui apresentado não encerra estes números e a escalação de sua obra devido estas mesmas justificativas.

Sobre as peças que compõem os apêndices, observamos que as consideradas em *fragmentos* não são obras necessariamente inacabadas. Nestas condições, há seis peças tidas

¹¹¹ “At least 16 full-length.”

como em um ato e cinco longas entre as iniciais; duas em um ato e uma longa entre as famosas. Ademais, o termo informa que ainda não foram estudadas e suas várias partes constituintes necessitam de uma pesquisa aprofundada nos diversos arquivos e fontes. Tennessee trabalhava com muitas revisões em seus originais. Transcrever e interpretar suas observações demanda um tempo grande na investigação e compreensão do trabalho manuscrito realizado por ele. Muitas peças, tais como *Talisman Rose*, *Interior: Panic*, *Once in a Lifetime* e *The One Exception*, esta última cotejada neste trabalho, até recentemente eram consideradas *em fragmentos*, porque não tinham suas partes integradas entre si e seus textos foram reconstruídos a partir da interpretação das muitas anotações do autor sobre os manuscritos originais. A cada ano surge uma nova peça reconstituída a partir dos fragmentos, o que vem acontecendo desde a década de 1990 quando a coleção de suas obras começou a ser [re]descoberta e publicada nos Estados Unidos.

Pode-se citar o caso da peça *Spring Storm*, publicada em 1999. Ela tinha trechos inacabados, muitas lacunas e anotações manuscritas – portanto considerada em fragmentos. A editora *New Directions* contratou o pesquisador, professor universitário, crítico de teatro e dramaturgo Dan Issac para colher e reconstituir os manuscritos, revisando e preenchendo possíveis lacunas. Ele faria o mesmo trabalho com *Candles to the Sun*, embora esta estivesse com os manuscritos mais organizados.

O fato de não haver um *corpus* do conjunto de sua obra revela os motivos de muitas não terem sido publicadas, encenadas e estudadas, algumas não foram constituídas com todos os seus segmentos ou até mesmo encontradas na íntegra. Considerá-las *fragmentadas*, expressão utilizada por HRC (2019), University... (2019) e Thornton (2006), pode indicar que no futuro venham ter sua versão integral constituída para uma encenação ou publicação.

Há peças que não foram publicadas e são completamente desconhecidas do público em geral. São 21 da primeira fase e dez da segunda, todas em um ato. Da terceira fase são 15 peças não publicadas, ou seja, 26% deste material dramatúrgico de Tennessee Williams é muito difícil de se ter acesso, a não ser nas bibliotecas e nas fontes específicas. Não é comum este material não publicado ser adicionado na lista de suas obras por ser, obviamente, desconhecido, existindo a pendência de checagem e confirmação de dados. Aqui, foram utilizados materiais de alta confiabilidade em relação ao seu conteúdo, como os diários de Tennessee, além dos dados das Universidades do Texas e de Delaware, principalmente, para cruzar com todos os outros encontrados durante esta pesquisa.¹¹² Não é exaustivo repetir que a

¹¹² Ibid.

possibilidade de haver mais obras, aqui não referenciadas, é bastante grande porque estas bibliotecas universitárias não retêm a totalidade de suas obras, que podem estar em mãos de editoras, escritórios de direitos autorais, amigos, ex-agentes ou suas famílias, colecionadores, entre outros. Uma das peças mais curiosas, não publicada, que não está em fragmentos, é *The Taj Mahal with Ink-Wells*, que tem comentários do pesquisador John S. Bak na revista científica *Kenyon Review*. Infelizmente, a página da internet não oferece acesso livre ao artigo.¹¹³

Há peças que foram planejadas para serem escritas, por causa disso são citadas em seu diário ou em cartas, mas não foram encontrados os textos originais ou cópias, manuscritos nem fragmentos. Algumas têm traçadas certas ideias e/ou elaboração de ações e de personagens. Estas peças, de fato, nunca foram escritas – uma afirmação, talvez, traiçoeira porque, em se tratando de obras de Tennessee Williams, muitas peças ainda poderão ser encontradas. Tais como: *The Golden Arch* [*O arco dourado*, 1936], que seria baseada no poema *The Bridge* [*A ponte*] de Hart Crane e no romance *The Rainbow* [*O arco-íris*] de D. H. Lawrence; *All My Sins* [*Todos os meus pecados*, 1938]; *The Aristocrats* [*As aristocratas*, 1939]; *The Long Affair* [*O longo caso de amor*, 1939], uma peça longa sobre D. H. Lawrence e sua família; *Strange Companions* [*Companheiros estranhos*, 1939], sobre a amizade de dois homens muito diferentes entre si; *Hawk's Daughter* [*A filha de Hawk*, 1941]; *Tomorrow is Another Day* [*Amanhã é um novo dia*, sem data, provavelmente década de 1940], que reproduz a última frase do romance *...E o vento levou*, de Margaret Mitchell, e supõe-se existir alguns trechos escritos; e *Two Conceptions of Movement* [*Duas concepções do movimento*, 1943] está relacionada ao seu conto *The Mattress by the Tomato Patch* [*O colchão junto ao canteiro de tomates*] (THORNTON, 2006).

A produção escrita de Williams foi enorme, comparada com poucos autores de qualquer época, porém o verdadeiro alcance de sua escrita não foi revelado, pelo menos para o público, até depois de sua morte. Então ficou claro que ele havia deixado para trás um enorme volume de obras, incluindo poemas, peças e contos, que nunca tinham sido publicados. [...] Por exemplo, a estudiosa de Williams, Allean Hale, contou pelo menos 130 peças que nunca foram publicadas ou produzidas (PALMER; BRAY, 2009, p. 2-3, 295).¹¹⁴

¹¹³ KENYON REVIEW. Disponível em: <<https://www.kenyonreview.org/journal/marapr-2016/selections/>>. Acesso em: 9 abr. 2019.

¹¹⁴ “Williams’s output was enormous, matched by few authors of any age, but the true range of his writing was not revealed, at least to the public, until after his death. It then became clear that he had left behind a huge volume of works, including poems, plays, and stories, that had never seen publication. [...] For example, Williams scholar Allean Hale has counted at least 130 plays that have never been published or produced.”

A quantidade de material dramaturgico escrito de Tennessee Williams, 167 peças, vem desbancar aqueles que afirmam ser especialistas em sua obra [e dizem isso porque conhecem, quando muito, somente as 11 famosas] e que exigem delas um padrão dramaturgico formal, linguístico, temático e estético que satisfaça a hegemonia comercial da indústria cultural. Depois de 2009, quando o livro do professor de literatura, cinema e roteiro da *Clemson University* R. Barton Palmer e do professor da *Meddle Tennessee State University* William Robert Bray foi escrito, várias peças inéditas foram publicadas e montadas nos EUA pela primeira vez. O número de 130 peças inéditas que ele afirma existir, já deve ser bem menor, considerando que muitas obras foram publicadas e encenadas desde 2009, infelizmente difícil de ser certificado com os dados disponíveis hoje no Brasil e na internet.

Na década de 1980, antes de muitas peças da terceira fase serem encenadas, publicadas ou virem a se tornar conhecidas, Mitgang (1989) dizia que as grandes obras-primas do conjunto da terceira fase de Williams eram: *In the Bar of a Tokyo Hotel* [1969] e *Outcry* [1973], coincidentemente as únicas já vistas nos palcos brasileiros, embora da primeira tenha sido apresentada apenas um pequeno trecho e a segunda com uma temporada bastante curta apenas na cidade de São Paulo. Provavelmente, o jornalista do *The New York Times*, Herbert Mitgang, não tivera contato com muitas das peças da terceira fase do autor, pois retira de sua análise e remissões outras obras tão interessantes quanto estas duas citadas: *Something Cloudy, Something Clear*, *A House Not Meant To Stand* e *Clothes for a Summer Hotel: a Ghost Play*. E, além disso, há as peças em um ato *Kirche, Küche, Kinder – An Outrage for the Stage*, *The Chalky White Substance* e *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*.

Contemporaneamente, seria interessante adivinhar quais peças da terceira fase, por exemplo no Brasil, seriam grandes obras-primas deste período ou mesmo teriam êxito de público e crítica, desde que o conceito de *grande sucesso comercial* já está fragmentado e não seria um parâmetro para qualificá-las a partir de todo o seu conjunto, considerando que ele é praticamente ignorado. O que se propõe é uma compreensão contextual das suas fases, assim, suas obras-primas seriam expandidas. Para serem sucessos, há que se ultrapassar o preconceito com a dramaturgia dita *tradicional* e com a leitura hegemônica de suas obras. O que se encontrará é um experimentalismo que reflete o potencial alinhamento com elementos contemporâneos do teatro, sua forte base na fragmentação, na intertextualidade e uma possível interface com o pós-dramático.

Cada fase de sua carreira, portanto, poderia ter sua obra-prima.

3.2 O futuro aceitará o novo teatro de Tennessee Williams: As rupturas com o realismo, o absurdo e o derretimento da imagem fixa

“O futuro aceita prontamente aquilo que o presente rejeita.”
(Tennessee Williams, 1963)¹¹⁵

“DIRETOR. Já está pensando na opinião da crítica? Deixe a crítica dizer o que quiser. E cuidaremos de montar a peça, se conseguirmos! (olhando em redor) Vamos, vamos! Já está pronta a cena? (aos atores e aos Personagens) Afastem-se, afastem-se! Deixem-me ver. (desce do palco) Não vamos perder mais tempo!”
(Luigi Pirandello, da peça Seis personagens à procura de um autor)¹¹⁶

“Exatamente quando já se pode começar a pensar que você não o reconhece nessas peças da terceira fase perdidas, Tennessee Williams surge, rugindo de volta para nós com suas manias maravilhosas, desgrenhadas e envolventes. Aquela que resistir a ele seria uma pessoa difícil. Ele é um homem que amava a vida, apesar de tudo.”
(Terrence McNally)¹¹⁷

“Embora as outras peças mostrem o melhor de Williams, elas não o mostram como o mais experimental. Ao ficar mais velho, as suas últimas 10 peças, mais ou menos, (que foram em grande parte ignoradas), foram consideradas as mais experimentais e de vanguarda. É aí que o teatro está hoje. No teatro tradicional, você tinha que gostar das personagens. Nas peças contemporâneas, você não precisa gostar delas, mas precisa enxergar suas almas.”
(Paul Masterson)¹¹⁸

Nos Estados Unidos, foi no final dos anos de 1990 que alguns pesquisadores começaram a se interessar pelas peças da terceira fase, redescobrimo-as e lançando olhares desiguais à recepção que tiveram à sua época.

A proposição era não enxergá-las mais como as anteriores [iniciais e famosas], como sendo realistas ou psicológicas. Seriam investigadas e analisadas, revelando o que não era permitido ao autor. Era uma proposta alinhada com correntes artísticas discrepantes daquelas com as quais sua obra foi associada hegemonicamente. Isso reorientou, enfim, a forma de interpretar até alguns dos trabalhos do dramaturgo de suas fases anteriores.

A partir da década de 1990, porém, novas vozes levantaram-se para reavaliar as peças da terceira fase. Entre elas, as de Linda Dorff, Ruby Cohn, Annette Saddik, Philip Kolin, David Kaplan e Thomas Keith, contribuíram em grande parte para minar a ‘imagem fixa’ do dramaturgo como um realista poético, lançando nova luz

¹¹⁵ Saddik (2008a, p. xii). *“The future accepts more readily what the present rejects.”*

¹¹⁶ PIRANDELLO, L. **O falecido Mattia Pascal/Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 320.

¹¹⁷ Williams (2012b, p. xv). *“Just when you may begin to think you’ve lost him in these last, lost works, Tennessee Williams comes roaring back at us in all his manic, disheveled, life-embracing wonderfulness. It would be a hard person who could resist him. This is a man who loved life despite everything.”*

¹¹⁸ MASTERSON, P. Off the Wall Stages Tennessee Williams’ Rare ‘Small Craft Warnings.’ In: **Shepherd Express**. 12 fev. 2019, Milwaukee. Disponível em: <<https://shepherdexpress.com/lgbtq/my-lgbtq-pov/off-the-wall-stages-tennessee-williams-rare-small-craft-warn/>>. Acesso em: 13 fev. 2019. *“Although the others show Williams at his best, they don’t show him as his most experimental. When he became older, his last 10 plays or so, (that have largely been ignored), are considered the most experimental and avant-garde. That’s where theater is going today. In traditional theater, you had to like the characters. In today’s new plays, you don’t have to like them, but you have to see into them and their souls.”*

sobre as peças da terceira fase e, retroativamente, também nas peças anteriores (MARUÉJOULS-KOCH, 2014, p. 19, destaque da autora).¹¹⁹

Essas inovações atraíram o interesse e a admiração dos críticos e dos acadêmicos nas décadas seguintes à morte do dramaturgo quando muitas delas tiveram novas montagens, avaliações mais favoráveis surgiram. A maioria dos/das estudantes contemporâneos/as das obras da terceira fase, de acordo com todo o conjunto de referências bibliográficas aqui apresentado, na verdade, concorda a respeito da negligência imerecida e, às vezes, o desdém com o qual esses trabalhos foram recebidos. De acordo com Saddik (1999, p. 150), “sua reputação na terceira fase [...] nos diz mais sobre os preconceitos da imprensa popular e acadêmica no país do que sobre o trabalho de Williams em si.”¹²⁰

Irreverentes e perturbadoras, estas peças desafiam as categorizações redutoras de sua escrita anterior e explicitam a insatisfação com o realismo, trazendo um significado íntegro e pleno de seu famoso credo artístico, declarado já em 1945 nas Notas de Produção para a peça *The Glass Menagerie*.

Usar técnicas não convencionais numa peça não é – ou não deveria ser – uma tentativa de escapar das responsabilidades de lidar com a realidade, nem de interpretar experiências, mas sim uma busca por uma abordagem mais aproximada, uma expressão mais penetrante e viva das coisas como elas são. Toda peça radicalmente realista, com sua autêntica geladeira Frigidaire, seus cubos de gelo verdadeiros e personagens que falam exatamente da mesma forma que a plateia, corresponde à paisagem acadêmica na pintura e tem o mesmo valor da semelhança fotográfica. Hoje em dia todo mundo deveria estar ciente da falta de importância do aspecto fotográfico na arte: a verdade, a vida ou a realidade são coisas orgânicas que a imaginação poética só pode representar ou sugerir, na essência, através da transformação, ou seja, de sua mudança em outras formas diferentes daquelas que estão presentes apenas na aparência.

Estas observações não devem servir como prefácio apenas para esta peça em particular. Elas têm a ver com a concepção de um *novo teatro plástico*, que precisa substituir o exaurido teatro das convenções realistas, se o teatro quiser retomar sua vitalidade como parte de nossa cultura (WILLIAMS, 2014, p. 25, destaque nosso).

Com a redescoberta das peças da terceira fase, apontou-se para a necessidade de montagens e encenações que valorizassem especificamente essas características estéticas, reavivando o *teatro plástico* que Tennessee citava na introdução da peça *The Glass Menagerie* em 1945, denotando a compreensão destas obras de fato e, principalmente, que as produções das obras da terceira fase em sua época, querendo reproduzir as estéticas

¹¹⁹ “From the 1990s on though, new voices rose to reappraise the late plays. Among them, those of Linda Dorff, Ruby Cohn, Annette Saddik, Philip Kolin, David Kaplan, and Thomas Keith largely contributed to undermine the ‘fixed image’ of the playwright as a poetic realist, shedding new light on the late plays and, retroactively, on the early ones as well.”

¹²⁰ “His later reputation, therefore, tells us more about the critical biases in the popular and academic press in this country than about Williams’ work per se.”

tradicionais, as *convenções realistas*, não conseguiram atingir o nível artístico que elas requeriam para evidenciar sua excelência.

Annette J. Saddik cita uma entrevista de 1979, na qual o dramaturgo condenou o uso da violência como um meio de resistência política, mostrando que a forma de protesto social de Williams sempre foi pacífica, usando a arte para resistir à injustiça, desafiar o *status quo* e promover o seu entendimento. A autora conclui que Williams fez um “esforço de vida” para “transformar a loucura em sentido” (SADDIK, 2008a, p. xii et seq.). A visão de loucura por Williams é corroborada quando ele mostra o caos da vida que rodeia a existência, expressando-o em formas artísticas que evoluíram a partir das décadas de 1940 e 1950 de *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *Summer and Smoke*, *Cat on a Hot Tin Roof*, *Suddenly*, *Last Summer* e *Sweet Bird of Youth*, por exemplo, para aquilo que ele chamou em 1972 de formas “mais livres” que “encadearam as pessoas e as sociedades a ficarem um pouco loucas,”¹²¹ as formas ditas estranhas ou *aberrações* que dominariam seu trabalho na terceira fase. Talvez, a expressão *teatro plástico* hoje pode ser enquadrada sob estas definições citadas da pesquisadora, embora a expressão não lhes seja muito adequada. Na década de 1940, o plástico, material com que o dramaturgo faz a comparação, era uma novidade que descortinaria um grande filão na engenharia de materiais, dominando o mercado e substituindo praticamente tudo nesta indústria. Talvez, a associação mais interessante que ainda pode ser considerada desta expressão seja a maleabilidade e leveza do plástico a fim de justificar o uso do termo nos dias atuais. Além disso, o plástico pode ser rígido ou flexível, transparente ou opaco, não enferruja, não apresenta sinais de envelhecimento e superação. Metáforas bastante interessantes para caracterizar as obras da terceira fase do autor.

O ano de 1962 assinala o início do que viria a ser a fase final de sua dramaturgia: o tom de caricatura e o uso de expedientes tomados ao teatro do absurdo tornam-se frequentes a partir de ‘*The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore*,’ escrita nesse ano. Tennessee passa a buscar meios cada vez mais drásticos de ruptura com o realismo e com o naturalismo poético ao qual seu nome havia sido associado. Não se pode esquecer, paralelamente, que traços de pantomima e elementos clownescos haviam aparecido não apenas em seus trabalhos iniciais, mas também em peças da maturidade, como ‘*Camino Real*’ (BETTI, 2007c, p. 268, destaques da autora).

Enquanto Williams expressava sua insatisfação com o realismo dramático já em 1945, apresentando convenções antirrealistas em grande parte de seus primeiros trabalhos nos anos anteriores, embora seus diálogos lírico-realistas, é somente com as peças da terceira fase que ele finalmente consegue o “novo teatro plástico, que precisa substituir o exaurido teatro das

¹²¹ Ibid., et seq.

convenções realistas” (WILLIAMS, 2014, p. 25). Conquanto abafada, essa sua voz “perturbadora e amedrontadora” na qual ele se refere, revela um aspecto da criatividade de Williams que foi ignorada pelos seus contemporâneos. Sua dimensão inovadora torna-o potencialmente um dramaturgo tolhido em seu tempo, que não desejava escrever sobre “a dignidade essencial do homem,” mas que sentiu a necessidade de declarar e estampar em sua arte a “ambiguidade essencial,”¹²² citando suas próprias palavras das aludidas Notas de Produção.

3.3 A [re]construção da reputação de Tennessee Williams: *Like a Rolling Stone*

“How does it feel?
How does it feel?
To be on your own?
With no direction home?
Like a complete unknown?
Like a rolling stone?”
(Bob Dylan)¹²³

“MR. PARADISE: Vai me devolver ao mundo?”

GAROTA: É, o mundo idiota, cego e negligente que o deixou escapular.

MR. PARADISE: Imagine que eu não queira voltar. Imagine que eu prefira ficar no esquecimento, mocinha.

GAROTA: Não, o senhor não pode, eu não vou deixar! É inútil resistir! Nem tente Mr. Paradise, nem tente! Já pus o processo em andamento.

MR. PARADISE: Então pare depressa, por favor.”

(Tennessee Williams, da peça Mister Paradise)¹²⁴

“Quem foi esse homem? Tennessee Williams é como as pintadas de mansões decadentes habitadas por parentes insanos com quem estamos intimamente relacionados. Ele é o perfume amargo esquecido e a prostituição, noivos mortos e festas de chá malucas, pássaros feridos cantando no escuro e a força moral de Deus agarrando você pela jaqueta.”
(John Patrick Shanley)¹²⁵

“Também pode dizer-se que no mundo teatral tem havido uma tempestade de argumentos sobre a validade ou não apenas das peças de Tennessee Williams, mas também do tipo especial de mundo que ele retrata. É irônico que uma figura tão controvertida tenha se transformado numa espécie de porta-voz literário de seus compatriotas tanto no próprio país como no exterior. Isto deve-se em parte ao seu talento e sua aguda intuição para fornecer ao público o que ele deseja, e em parte à grande pressão comercial do teatro contemporâneo.”
(Signi L. Falk)¹²⁶

A professora da *New York City College of Technology* e da *CUNY Graduate Center Doctoral Program in Theatre* Annette J. Saddik, especialista na obra de Tennessee Williams, foi a primeira a publicar um livro abordando a análise das peças da terceira fase, advindo de

¹²² Ibid., et seq.

¹²³ DYLAN, B In: **Bob Dylan** – *Like a Rolling Stone*. 2001. Disponível em:

<<https://www.bobdylan.com/songs/>>. Acesso em: 24 ago. 2018. Da canção *Like a Rolling Stone*. “Qual é a sensação?/Qual é a sensação?/De estar por conta própria?/Sem um rumo pra casa?/Como um total desconhecido?/Como um andarilho?”

¹²⁴ Williams (2011, p. 93).

¹²⁵ SHANLEY, J. P. The Gorgeous Unstoppable. In: KAPLAN, D. (ed). **Tenn at One Hundred: The Reputation of Tennessee Williams**. Est Brunswick: Hansen Publishing Group, 2011. p. 287.

¹²⁶ Falk (1961, p. 27).

sua tese de doutorado pela *Rutgers University*. O livro tem o título *The Politics of Reputation: the Later Plays of Tennessee Williams and the Dynamics of Critical Reception* (SADDIK, 1999). A autora afirma que não tinha ideia que com este trabalho ela estaria encabeçando uma reavaliação criteriosa sem precedentes do trabalho da terceira fase de Tennessee, que estava emergindo tanto na Academia, no meio editorial e na produção teatral. Além disso, viria posteriormente mudar a forma como se lê sua obra *completa* e disparar o interesse pelo conjunto dos trabalhos do dramaturgo, *principalmente as fases menos conhecidas* [a primeira e a terceira], resultando em montagens, inclusive de peças inéditas, e publicação daqueles trabalhos que permaneceram décadas engavetados.

O livro *The Politics...* explora estas peças em termos de recepção crítica nos Estados Unidos e seu estudo foi imprescindível para a realização deste trabalho. Analisa as reações populares e acadêmicas às peças da terceira fase. Evidencia o declínio da reputação de Williams, examinando a ideologia dos críticos que categorizaram o autor apenas com base em sua dramaturgia anterior. A publicação deste livro foi encorajada a partir da morte de Maria St. Just em fevereiro de 1994 e o acesso a originais do dramaturgo. Tennessee havia nomeado esta amiga como coexecutora do testamento de sua irmã Rose Williams, que vivia internada em uma clínica de repouso após a lobotomia na década de 1940. Rose recebeu a herança dos direitos autorais e, por incapacidade, Maria seria a responsável pela obra. Após a morte de Tennessee, ela aprovou a publicação de apenas três peças inéditas no mercado editorial até então: *Tiger Tail*, *The Red Devil Battery Sign* e *The Notebook of Trigorin*. Ela era devota do dramaturgo, tinha consciência da reputação de seus últimos anos e do que ele sofreu em vida com a recepção dolorida destes trabalhos inovadores. Maria St. Just aparentemente concordava com essas insurreições negativas e não permitia a produção, publicação ou citações destes trabalhos da terceira fases.¹²⁷ Foram 11 anos em que Tennessee Williams permaneceu em uma espécie de limbo, quando sua reputação manteve-se inalterada, cimentando a ideia de que as obras da terceira fase eram *erros* de sua carreira e que as famosas eram obras-primas insuperáveis.

Após o falecimento de Maria, este material foi aberto por acadêmicos, diretores de teatro, novos críticos, painéis de conferências e jornais, visto terem sido encaminhados para bibliotecas e centros de pesquisa. Com isso, renovadas discussões sobre os trabalhos de Williams começaram a emergir por todo lugar e, inclusive, produções de peças da terceira fase que nunca tinham sido trazidas a público.

¹²⁷ Ibid.

Algumas peças deste período já haviam sido publicadas em vida pela editora *New Directions*, que detém os direitos de publicação. Estes títulos são:

- *The Gnädiges Fräulein* [1965];
- *The Mutilated* [1964];
- *I Can't Imagine Tomorrow* [1966];
- *The Two-character Play* ou *Outcry* [revisada entre 1967 a 1976 para diversas montagens];

- *The Seven Descents of Myrtle* [1975];
- *In the Bar of a Tokyo Hotel* [1969];
- *Confessional* [1970];
- *The Frosted Glass Coffin* [1970];
- *Small Craft Warnings* [1972];
- *Vieux Carré* [1977];
- *A Lovely Sunday for Crève Coeur* [1978].

Publicadas em 1981:

- *Demolition Downtown* [1970];
- *This Is the Peaceable Kingdom* [1978];
- *Lifeboat Drill* [1979];
- *Steps Must Be Gentle* [1980]; e
- *Now the Cats with Jeweled Claws* [1981].

Antes de morrer, Williams já trabalhava nas correções finais da peça de 1980 *Clothes for a Summer Hotel*, que foi publicada logo após seu falecimento em 1983. Maria St. Just considerou *Something Cloudy, Something Clear* uma obra *muito sensível*. Talvez o que ela queria dizer era que a homossexualidade estava muito *exposta* e não aceitou sua publicação em 1993. O texto veio ao mercado editorial somente em 1995.

Seguiram-se a ela algumas outras interessantes edições:

- *Stopped Rocking and Other Screenplays* [1984, coletânea de roteiros de cinema];
- *Collected Stories*, de 1985, coletânea de contos (WILLIAMS, 1985);
- *The Red Devil Battery Sign* [de 1974-1975, publicada em 1988];
- *Tiger Tail* [de 1977 e publicada em 1991, a versão para teatro do roteiro de *Baby Doll*].

Em 1997, foi publicada a adaptação de *A gaivota* de Anton Tchékhov – *The Notebook of Trigorin* (WILLIAMS, 1997).

Já os originais das peças da terceira fase, bem como suas diversas e incontáveis versões, estão acolhidos em diversos lugares:

- nos escritórios da editora *New Direction*;
- *Harry Ransom Humanities Research Center* na Universidade do Texas;
- *The Harvard Theatre Collection*;
- *The New Orleans Historic Collection*;
- *The Department of Special Collections* na *University Research Library* da Universidade da Califórnia, Los Angeles, *Columbia University Library*;
- e distribuídos entre amigos, agentes, secretários e John Uecker, que foi o último secretário e agente de Williams.

Ao longo dos anos 1970 e 1980, trabalhos da terceira fase publicados ou inéditos de Williams receberam uma discreta atenção crítica dos círculos acadêmicos. Os estudiosos começaram a avaliar seu valor na década de 1960. Stephan Stanton, Felicia Hardison Londré, Jac Tharpe e C. W. E. Bisgby foram os pioneiros em cogitar de alguma forma essas peças em suas críticas sobre a obra do autor já antes de Annette J. Saddik. Desta forma, abriram as portas para serem percebidas como possibilidades artísticas ricas, mesmo que vítimas de preconceitos, e que deveriam ser reconsideradas, conquanto as páginas sobre elas fossem bastante exíguas, incompletas e, em quase sua totalidade, repleta de referências biográficas. Ainda que não tenham dado o enfoque que os pesquisadores contemporâneos tendem a cotejar – social e político – seus trabalhos serviram para resistir contra a corrente dominante que impunha críticas baseadas no sucesso comercial e no *mainstream*.

Duas importantes instituições surgiram entre 1979 e 1983 para abarcar o estudo sobre as obras do dramaturgo, fundadas por Stanton: *Tennessee Williams Newsletter* e *The Tennessee Williams Review*. Apesar de durarem pouco tempo, já indicavam o interesse crescente da academia em aferir estes trabalhos, surgindo a partir deles diversos festivais, conferências e jornais dedicados a Tennessee.

Em 1986, surgiu o *Tennessee Williams/New Orleans Literary Festival* e em 1989 *The Tennessee Williams Literary Journal* que permaneceu até 2003. Da mesma forma, em 1986 foi publicado o livro *Conversations with Tennessee Williams*, editado por Albert J. Devlin (DEVLIN, 1986), um importante material sobre as declarações e entrevistas do dramaturgo ao longo de sua carreira, inclusive algumas reveladoras sobre a recepção de suas peças da terceira fase.

Foi somente a partir do final da década de 1990 que as obras não publicadas e não produzidas até aquele momento tiveram especial atenção. *The Tennessee Williams Annual*

Review é uma fundação surgida em 1998 sustentada pela *The Historic New Orleans Collection* e a *Middle Tennessee State University* que provê análise, divulgação e debate sobre a vida e obra do dramaturgo, inclusive com publicações regulares desde sua fundação. Os pesquisadores responsáveis são: R. Barton Palmer [*Clemson University*], Robert Bray [*Middle Tennessee State University*], Margit Longbrake [*The Historic New Orleans Collection*], John S. Bak [*Nancy-Université*, da França], George W. Crandell [*Auburn University*], Philip C. Kolin [*The University of Southern Mississippi*] e Annette J. Saddik [*City University of New York*]. As publicações desta fundação abargam todo o conjunto de obras de Tennessee, um fato inovador para a compreensão de sua dramaturgia.

Artigos acadêmicos importantes do início dos anos 1990 e os autores mais destacados foram:

- Philip C. Kolin [*University of Southern Mississippi*] com as obras: *The Existential Nightmare in Tennessee Williams's The Chalky White Substance* [na revista *Notes on Contemporary Literature*]; *Something Cloudy, Something Clear: Tennessee Williams's Postmodern Memory Play* [em *Journal of Dramatic Theory and Criticism*]; *Williams' The Frosted Glass Coffin* [em *The Explicator*]; *The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors* [em *Tennessee Williams Annual Review*]; e *A Play about Terrible Birds: Tennessee Williams's The Gnädiges Fräulein and Alfred Hitchcock's The Birds* [em *South Atlantic Review*]; e

- Linda Dorff [*University of Houston*] com: *Theatricalist Cartoons Tennessee Williams's Late, 'Outrageous' Plays* [em *Tennessee Williams Annual Review*]; o prefácio de *Slapstick Tragedy*, onde aponta estas peças como sendo *vaudeville*, *burlescas* e *Pop Art* – observação inédita e inovadora à época; *All Very [Not!] Pirandello! Radical Theatrics in the Evolution of Vieux Carré* [também em *Tennessee Williams Annual Review*]. Infelizmente a pesquisadora faleceu de ataque cardíaco em 2000 e deixou um livro sobre as peças da terceira fase e um documentário sobre elas [intitulado: *Tennessee Williams' Dragon Country*], ambos inacabados. Segundo Saddik (2007b, p. 271): “[...] mesmo com seu trabalho inacabado, os ensaios que publicou deram uma contribuição significativa para que a reputação de Williams mais tarde fosse [re]construída.”¹²⁸

Foi neste final dos anos 1990 que os estudiosos foram cada vez mais reavaliando o Williams das peças famosas através de uma variedade de novas lentes teóricas. David Savran já havia publicado em 1992 um livro inovador na leitura do trabalho do autor, tanto no

¹²⁸ “[...] even with her work unfinished, the essays she did publish made a significant contribution to how Williams' later reputation was being (re)constructed.”

contexto gay quanto com a teoria pós-moderna, com o nome: *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams* (SAVRAN, 1992). Da mesma forma, outros pesquisadores trouxeram um novo olhar sobre as questões da sexualidade no trabalho do dramaturgo e estudando, do mesmo modo, as peças da terceira fase. Entre eles estavam, além de Dorff e Savran, Robert Vorlicky, Steven Bruhm, Allean Hale e Lyle Leverich, este último lançando uma biografia considerada uma das primeiras a dar um destaque aos últimos anos do autor: *Tom, the Unknown Tennessee Williams* (LEVERICH, 1995). A apontada como mais interesse é *The Mad Pilgrimage of the Flesh*, de John Lahr, por ser a que aborda seus últimos anos com mais profundidade (LAHR, 2014).

Tem destaque, da mesma forma, mais duas publicações de enfoque biográfico: *Tennessee Williams and His Contemporaries* editado por Robert Bray (2007) e *Tennessee Williams: a Literary Life* escrita por John Bak (2013). Para estudiosos que procuram compreender o dramaturgo como um escritor a partir de suas influências literárias e seus amigos escritores e artistas, são duas obras imprescindíveis, pois fogem dos padrões de associações biográficas e descrevem a formação intelectual, artística e cultural de Williams, passando por subjetividades, é claro, mas oferecendo panoramas diferenciados das biografias comuns.

George Crandell, Robert Martin e Matthew C. Roudané editaram coletâneas de artigos que focavam nos trabalhos inovadores com visões mais complexas e leituras mais próximas ao experimentalismo dos anos 1960 e 1970. Ruby Cohn trouxe os artigos mais importantes destas coletâneas, no livro editado por Martin *Late Tennessee Williams* e no editado por Roudané *Tennessee Williams: the Last Two Decades* (COHN, 1997).

Allean Hale, Dan Issac, David Roessel e Nick Moschovakis trabalhavam com a editora *New Directions* a fim de publicar no final dos anos 1990 e início dos 2000 as peças da sua primeira fase que continuavam inéditas no mercado editorial, que foram, em ordem de publicação:

- *Not about Nightingales*, de 1938 (WILLIAMS, 1998);
- *Spring Storm*, de 1937-38;¹²⁹
- *Stairs to the Roof – A Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages*, de 1940;¹³⁰
- *The Fugitive Kind*, de 1937;¹³¹

¹²⁹ Id., 1999.

¹³⁰ Id., 2000a.

- *Candles to the Sun*, de 1936.¹³²

Além de escrever três prefácios para estas publicações e um artigo para a *Southern Review* intitulado *The Secret Script of Tennessee Williams*, a pesquisadora Allean Hale trouxe à luz a peça *The Day on Which a Man Dies – an Occidental Noh Play*, que possui influências do teatro Kabuki, Gutai e Nô. Escreveu, além disso, artigos para a *Tennessee Williams Review* em 2003 e 2005, respectivamente: *Confronting the Late Plays of Tennessee Williams* e *Tennessee Williams's Three Plays for the Lyric Theatre*, discutindo peças inéditas até então.

Nos anos 2000, as publicações que focavam, mesmo que parcialmente, em comentários ou crítica de peças da terceira fase foram:

- *Magical Muse: Millennial Essays on Tennessee Williams* (VOSS, 2002), editado por Ralph Voss;

- *The Undiscovery Country: The Later Plays of Tennessee Williams* (KOLIN, 2002), editado por Philip Kolin – um livro inteiramente dedicado às peças da terceira fase; e

- *Tennessee Williams: A Casebook*, editado por Robert Gross.

Na mesma década, David Roessel e Nick Moschovakis editaram o livro de coletâneas de peças curtas iniciais *Mister Paradise and Other One-act Plays* (WILLIAMS, 2006), publicado no Brasil com tradução do Grupo Tapa.¹³³ Em seguida, a coletânea de peças da terceira fase *The Travelling Companion and Other Plays*,¹³⁴ inédita no Brasil. Concomitantemente, várias peças destas coleções foram produzidas e tiveram suas resenhas publicadas em revistas importantes como *Time* e *American Theatre Magazine* na primeira década do milênio. *The Travelling Companion and Other Plays* contém as seguintes peças da terceira fase:

- *The One Exception* [1983, tida como sua última peça];
- *The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde* [1982];
- *The Traveling Companion* [1981];
- *Sunburst* [c. 1980];
- *The Chalky White Substance* [1980];
- *Kirche, Küche, Kinder – an Outrage for the Stage* [1979];
- *The Parade, or Approaching the End of a Summer* [1962, revisada em 1978];
- *A Cavalier for Milady* [c. 1976];
- *The Pronom “I” – a Short Work for the Lyric Theatre* [c. 1975];

¹³¹ Id., 2001a.

¹³² Id., 2004.

¹³³ Id., 2011.

¹³⁴ Id., 2009b.

- *Green Eyes, or Nor Sight Would Be Worth Seeing* [1970];
- *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* [1969]; além da inédita, até então,
- *A Day on Which a Man Dies – an Occidental Noh Play* [1960];

Algumas destas peças não tinham sido produzidas ou publicadas, algumas apenas contaram com produções discretas, porém chamaram a atenção para sua publicação. Desde então, todas elas têm sido produzidas nos Estados Unidos com certa frequência.

Com estes projetos, a editora, acadêmicos, produtores de teatro e a imprensa estavam ressuscitando a reputação de Williams, agora de uma forma mais sóbria, sem o ranço da preocupação de sucesso comercial e da leitura canônica. Com isso, estabeleceu-se, segundo Saddik (2011, p. 274, destaque da autora), a “restauração do seu título de ‘O Grande Dramaturgo dos Estados Unidos.’”¹³⁵

Assim, outras publicações surgiram:

- *The Selected Letters of Tennessee Williams, Volumes I (1929-1945) e II (1945-1957)* em 2004;
- *Memoirs* [livro de memórias de 1975 reeditado em 2006] (WILLIAMS, 1975);
- seu diário, com o título de *Tennessee Williams Notebooks*, em 2006 (THORNTON, 2006);
- *Tennessee Williams: Plays (1937-1955)* (WILLIAMS, 2000b) e outro volume *Tennessee Williams: Plays (1957-1980)*;¹³⁶
- *New Select Essays: Where I live*;¹³⁷
- *A House Not Meant to Stand*.¹³⁸

David Kaplan, juntamente com Jef Hal-Flavin e Patrick Falco, foram diretores responsáveis por diversas estreias de peças nunca antes montadas neste período. Foram apresentadas no *Provincetown Tennessee Williams Festival*, que acontece anualmente em Provincetown, Massachusetts. Hoje um dos mais importantes eventos dedicados ao dramaturgo, que viabiliza discussões e debates sobre sua obra, o encontro de importantes encenadores e pesquisadores, assim como a montagem de suas peças.

Peças da terceira fase encenadas neste festival entre 2006 e 2018 (KAPLAN, 2016, p. 175-180; PROVINCETOWN TENNESSEE WILLIAMS FESTIVAL, 2018):

- *The Parade or Approaching the End of a Summer* [1962], primeira montagem em 2006, também apresentada em 2007, 2011 e cenas em 2015;

¹³⁵ “restore his status as ‘America’s Greatest Playwright.’”

¹³⁶ Id., 2000c.

¹³⁷ Id., 2009a.

¹³⁸ Id., 2008a.

- *I Can't Imagine Tomorrow* [1966], em 2007;
- *Sunburst* [1980], primeira montagem em 2007;
- *The Chalky White Substance* [1980], em 2007;
- *The Demolition Downtown* [1971], em 2007;
- *The Gnädiges Fräulein* [1966], em 2007 e 2017;
- *The Municipal Abattoir* [1966], em 2007;
- *The One Exception* [1983], em 2007;
- *The Pronoun "I"* [1975], primeira montagem em 2007 e cenas em 2015;
- *The Traveling Companion* [1981], em 2007;
- *Green Eyes or No Sight Would Be Worth Seeing* [1970], primeira montagem em 2008;
- excertos de *The Eccentricities of a Nightingale* [1964], em 2008;
- *The Day Which a Man Dies – an Occidental Noh Play* [1960], em 2009 e 2015;
- *The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde* [1982], primeira montagem em 2009 e também apresentada em 2015;
- *Now the Cats with Jeweled Claws* [1981], em 2011;
- *Something Cloudy, Something Clear* [1979], em 2011;
- *The Two-character Play* [1973], em 2011;
- *I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays* [1973], em 2012;
- *Kingdom of Earth* [1967], em 2012 e 2013;
- *The Mutilated* [1966], em 2013;
- *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* [1962], em 2013 e 2015;
- *A Lovely Sunday for Crève Coeur* [1979], em 2014;
- *Vieux Carré* [1979], em 2014;
- *Aimez-vous Ionesco?* [1975], primeira montagem em 2015;
- *In the Bar of a Tokyo Hotel* [1969], em 2016;
- *Kirche, Küche, Kinder – an Outrage for the Stage* [1979], em 2016;
- *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* [1969], em 2018; e
- *Some Problems with the Moose Lodge* juntamente com *Steps Must Be Gentle* [ambas de 1980], em 2018.

Além disso, houve peças que já foram encenadas mesmo sem terem sido publicadas ainda, são elas:

- *The Talismann Rose* [1937];
- *This Is – an Entertainment* [1975];

- *Masks Outrageous and Austere* [1978-1982]; e
- *The Everlasting Ticket* [1980-1981].

Em 2011 foi publicada a coletânea *The Magic Tower and Other One-act Plays* (WILLIAMS, 2011b), editada por Thomas Keith, com peças de várias fases de Williams, inclusive as seguintes da terceira fase:

- *Kingdom of Earth* [1967];
- *I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays* [1973]; e
- *Some Problems for the Moose Lodge* [1980].

Mais duas grandes contribuições no mercado editorial vieram trazer entendimento sobre as peças da terceira fase: com o livro *Tennessee Williams and the Theatre of Excess: the Strange, the Crazy, the Queer* (SADDIK, 2015) a autora faz análise de diversas obras, especialmente as peças em um ato, tendo como referências estéticas distintas, autores e tendências, dando, talvez, a maior contribuição ao seu entendimento e lançando luz sobre suas complexidades, simbologias e aprofundamento artístico – um entendimento encovado sobre as opções experimentais de forma e matéria ficcional do dramaturgo. A pesquisadora rompe definitivamente com a tradição de analisar sua obra sob os aspectos convencionais do realismo psicológico, evidenciando contornos sociais e políticos, com pouca associação de sua estética com a autobiografia. O biografismo é utilizado apenas como relatos históricos contextualizadores da obra. É uma das análises mais sóbrias e honestas publicadas, alinhando o trabalho de Williams com as estéticas de maior expressividade que influenciaram Tennessee, tal como Artaud, Brecht, o expressionismo, o grotesco alemão, Charles Ludlam e o chamado teatro do absurdo; apresenta, inclusive, Tennessee como um dramaturgo que fez o mesmo percurso do *In-yer-face Theatre*, entre outras estéticas. Assim como um precursor do teatro chamado pós-dramático.

A *New Directions* publicou em 2016 outra coletânea de peças com várias da terceira fase, algumas inéditas até então, sendo duas da década de 1930: *Now the Cats with Jeweled Claws and Others One-act-plays* (WILLIAMS, 2016b). As peças são:

- *Ivan's Widow* [1982];
- *The Recluse and His Guest* [1982];
- *Now the Cats with Jeweled Claws* [1981];
- *This is the Peaceble Kingdom* [1981];
- *Steps Must Be Gentle* [1980];
- *Lifeboat Drill* [1979];
- *Aimez-vous Ionesco?* [1975];

- *The Demolition Downtown* [1971];
- *Once in a Lifetime* [1939]; e
- *The Strange Play* [1939].

Diante dos trabalhos publicados nos Estados Unidos, o de Annette J. Saddik mostra-se como uma [re]construção da reputação de Williams, reproduzindo exatamente o que ela mesmo havia observado sobre Linda Dorff em sua tese de 1997 (SADDIK, 2007a, p. 271), especialmente durante os últimos anos e isso parece ter servido de incentivo para novas produções das peças não famosas.

No nosso caso [dos Estados Unidos], Tennessee Williams foi demitido, nosso maior dramaturgo, depois que parou de trazer o que eles achavam que eram peças comercialmente viáveis. E suas peças da terceira fase um dia serão descobertas, apreciadas, montadas e eles aprenderão como essas peças deveriam ter sido lidas. Elas são trabalhos extraordinários. Mas... os produtores deixaram de ter interesse em sua obra após ele não ter mais escrito peças como *Cat in a Hot Tin Roof* e... *Streetcar Named Desire*. Ele estava se colocando em novos campos (GUARE, 1977 apud SADDIK, 2015, p. 20-21).¹³⁹

Esta declaração de John Guare de 1977, citada por Annette J. Saddik, revela Williams à frente de seu tempo. Somente mais de 20 anos depois desta asserção que se teve o dramaturgo visto desta forma nos meios acadêmicos, porque, de fato, Williams estava em um *novo campo* que, hoje, é tido como o do *exagero*, conceito que abarca o que se chama de *camp*, grotesco, paródia e irreverência mordaz. Em seus últimos anos, Williams foi além da luta, da esperança e da tragédia de seus primeiros anos, envolvendo uma espécie de riso irônico que vai da dor à liberdade, fazendo emergir uma *black comedy* que busca o excesso, sempre na celebração do que ele, muitas vezes, retratava como uma desfiguração da loucura e do estranho.

Foi a pesquisadora Annette J. Saddik que propôs pela primeira vez considerar a análise de todo o conjunto da obra de Tennessee Williams para se lançar um novo olhar à sua compreensão e recepção, sem se deter apenas em uma ou um pequeno grupo de obras clássicas ou mais conhecidas comercialmente. Ela propôs a mudança na crítica tradicional sobre as peças da terceira fase, como visto, indicando que elas não representam uma falha ou a decadência da carreira do dramaturgo, asseverando que Tennessee merece um lugar de

139 GUARE, J. In: **Diamonstein-Spielvogel Video Archive** – Digital Collections – Duke University Libraries. Disponível em: <<http://library.duke.edu/digitalcollections/dsva>>. 1977. (cf. referência da autora) “*In our own lifetime, Tennessee Williams, who is our greatest playwright, who, after he stopped turning out what they thought were commercially feasible plays, was just dismissed. And his later plays one day will be discovered and appreciated and used and they’ll learn how [these plays should] be performed. They’re extraordinary pieces of work. But... producers stopped being interested in his work after it stopped being Cat on a Hot Tin Roof and... A Streetcar Named Desire. It was him moving into new fields.*”

destaque no teatro experimental estadunidense – designação nunca antes considerada no meio acadêmico e entre os artistas de teatro, muito menos entre os seus seguidores e críticos ditos especializados, mais preocupados com as celebridades que atuam em suas peças ou filmes adaptados. A pesquisadora fez um caminho ousado para chegar a estas conclusões: comparou, também, o *estilo* de suas peças da terceira fase com o trabalho experimental de outros dramaturgos, tais como Samuel Beckett, Harold Pinter e Edward Albee, entre outros, que estavam mudando a história da dramaturgia na época em que estas peças foram escritas. Ela ressalta os excessos que desfiguram as personagens e que se alinham estilisticamente, a ponto de indicar caminhos para a compreensão global destas obras, extremando as características marcantes de suas influências e confluências. Assim, têm sido resgatadas do *limbo* em que perduravam e elevadas a *status* de obras-primas. A autora evidencia que essas peças estão ganhando cada vez mais reconhecimento e analisa montagens em suas publicações recentes, que capturaram com sucesso os elementos centrais para a estética inovadora de Williams, particularmente no que diz respeito ao riso e ao horror com um estilo lacônico de atuação (SADDIK, 2015). Ela tenta demonstrar em todo o seu trabalho acadêmico como Williams utilizou a liberdade do exagero para celebrar o estranhamento ao incomum e permitir a crítica sobre a sociedade estadunidense: “Eu demonstro que o que foi caracterizado como um fracasso é de fato um desvio consciente da dramaturgia que estabeleceu a reputação de Williams” (SADDIK, 2008b, p. 12).¹⁴⁰

3.4 As peças da terceira fase no Brasil: Um campo vasto e ainda inexplorado

“Tennessee Williams foi um homem à frente de seu tempo... um verdadeiro filósofo da condição humana. Ele não mediu suas palavras ao lidar com as complexas questões de raça, sexo, paixão, heterossexualidade, homossexualidade e o Eros da humanidade... Algumas pessoas podem não gostar do que Tennessee Williams tinha a dizer e com isso elas perdem. Williams foi o que todos os escritores querem ser: um artista que diz, escreve e faz o que quer. No final de sua vida, ele foi o mestre de sua própria arte.”
(Um articulista de um periódico de Columbus)¹⁴¹

“DURVALINO: O que vale mais: o que o povo pensa de mim, ou a verdade?”
(Lauro César Muniz, da peça A infidelidade ao alcance de todos)¹⁴²

¹⁴⁰ “I demonstrate that what has been characterized as a failure is actually a conscious departure from the early dramaturgy that had established Williams’s reputation.”

¹⁴¹ Autor não referenciado por Kaplan (2016, p. 159). “Tennessee Williams was a man before his time... a true philosopher of the human condition. He did not mince his words as he dealt with the complex issues of race, sex, passion, heterosexuality, homosexuality and the Eros of humanity... Some people may not like what Tennessee Williams had to say and that is their loss. Williams accomplished what all writers want to be: an artist who says, writes and does whatever he wants. In the end, he was the master of his own art.”

¹⁴² MUNIZ, L. C. **Obras completas de Lauro César Muniz**: Volume II – *Sinal de vida* e outras peças. São Paulo: Giostri, 2014, p. 125.

“[...] sua atenção ao debate de elementos autobiográficos na dramaturgia, valorizando na análise a caracterização dos conflitos individuais. Com isso ficavam postas de lado as rupturas com a forma dramática e a existência de um pensamento crítico em relação ao establishment capitalista estadunidense (observáveis nos trabalhos de Eugene O'Neill, de Tennessee Williams e de Arthur Miller). Essas características foram amplamente reproduzidas nas críticas nacionais de peças desses autores, e rapidamente se institucionalizaram como visões aceitas e comprovadas acerca da dramaturgia estadunidense moderna.”
(Maria Sílvia Betti)¹⁴³

“Onde estão as neves de outrora?”
(François Villon)¹⁴⁴

Apenas recentemente houve um interesse muito discreto despertado sobre as peças da terceira fase em terras brasileiras. Há o registro da encenação profissional de *Grito d'Alma* [*Outcry*, 1973] em 2011, com direção de Diogo Salles (O FILHO..., 2016; CUNHA, 2004). Foi traduzida e apresentada, igualmente, pelo Grupo Tapa com o título *Berro!* em 2013, com direção de Eduardo Tolentino (FUNARTE, 2013). *Vieux Carré* já foi apresentada no Brasil pelo grupo nova-iorquino *The Wooster Group* no SESC Pompeia, em São Paulo, em março de 2013, em inglês, sem legendas (MACHADO, 2013). Uma montagem acadêmica foi realizada na Casa de Artes Laranjeira no Rio de Janeiro em outubro de 2017, com direção de Gilberto Gawronski (CASA..., 2017).

Em 2018, o Grupo Tapa trouxe o espetáculo *Hotel Tennessee* com um conjunto de 12 peças em um ato, longas, famosas, iniciais e, entre elas, uma da terceira fase, em sua estreia no país: *In the Bar of a Tokyo Hotel*, com o título *No bar do Tokyo Hotel*, com Brian Penido e direção de Ana Lys. Trata-se de apenas um trecho da peça, mas sua importância é marcante.

Fioratti (2013) fez, talvez, uma das únicas notas jornalísticas publicadas no Brasil sobre as peças da terceira fase no artigo intitulado “*Fase menosprezada da carreira de Tennessee Williams é revisada por críticos.*” O artigo apresenta estas peças aos brasileiros, porém dá mais atenção aos livros biográficos sobre o dramaturgo, lançados na mesma época, para reafirmar a hegemonia. Ao se referir às peças da terceira fase, o jornalista as nomeia como menosprezadas. É importante ressaltar que este termo pode não ser adequado para qualificá-las, o que ocorreu, em primeira instância, foi a sua incompreensão. A forma como foram recebidas era com a chave das peças anteriores, por isso sofreram preconceitos. Não foram de fato menosprezadas. Foram lidas de uma forma que não foi possível perceber seu experimentalismo estético. Há de se lembrar que o jornalista Gustavo Fioratti do jornal *Folha*

¹⁴³ Betti (2007b, p. 57).

¹⁴⁴ Verso do poema *Balada das damas dos tempos idos*, que Tennessee Williams utiliza como legenda da primeira cena da peça *The Glass Menagerie*. In: VILLON, F. François Villon: *Balade des Dames des Temps Jadis/Balada das damas dos tempos idos*: Tradução de Modesto de Abreu. In: **Acontecimentos** – Blog do Poeta Antonio Cícero. Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com/2011/03/francois-villon-balade-des-dames-des.html>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

de S. Paulo está se referindo ao contexto estadunidense. No Brasil, estas peças da terceira fase são conhecidas, possivelmente, por um número muito reduzido de artistas e acadêmicos. Por conseguinte, no contexto brasileiro é assertivo dizer que é uma fase desconhecida ou inexplorada.

Os pesquisadores brasileiros que se dedicaram a estudar peças da terceira fase foram:

- Pereira (1985), talvez a primeira a publicar um trabalho sobre este material no Brasil, com sua dissertação de mestrado em Literaturas de Língua Inglesa, do Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. A pesquisadora investiga a peça *Vieux Carré* [1979], embora com uma abordagem excessivamente psicológica e tradicional sobre questões da sexualidade, inclusive elegendo o sexo como uma manifestação da liberdade, deixando de lado o estudo sobre as formas mais livres que usou extensivamente no contexto em que esta peça era escrita. É uma pesquisa importante pelo fato de ter cotejado ineditamente uma peça da terceira fase na década de 1980 no Brasil;

- Betti (2007c), 22 anos depois da primeira dissertação sobre o tema, explora, em particular, a peça *The Gnädiges Fräulein* em um artigo científico, apresentando pela primeira vez ao país o conjunto de peças em um ato deste período. A pesquisa que resultou na publicação desse artigo teve origem nos extensivos diálogos com o diretor Nelson Baskerville e com a atriz Fernanda Couto da *Cia. Antikatartika* que pretendiam montar esta peça a partir de uma tradução apócrifa intitulada *Cocallony City*. O projeto, que previa a criação de uma nova tradução do texto, não conseguiu recursos e não pôde ir adiante;¹⁴⁵

- Moler (2014), com uma análise de *The Gnädiges Fräulein*, *Lifeboat Drill* e *The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde* em sua pesquisa de pós-doutorado na USP. A pesquisadora faz, igualmente, uma investigação crítica da peça começada a ser escrita na década de 1930 e terminada em 1966, *The Municipal Abatoir* (MOLER, 2013), em um artigo; e

- Oliveira (2017), trazendo uma interessante avaliação crítica de *The Mutilated*, também em um artigo científico.

Em um trabalho inovador, Costa (2001) apresenta criticamente, pela primeira vez no mercado editorial brasileiro, a resistência aos aspectos experimentais e politicamente comprometidos de Tennessee Williams.

¹⁴⁵ Informações obtidas a partir de comunicação pessoal da Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti.

As peças da terceira fase são mencionadas apenas de passagem, quando é o caso, e, em geral, com desdém ou piedade brutal pela perda de talento do grande artista que, na década de 1970, foi reduzido a um balbucio, um velho sujo e drogado – capaz de se expressar apenas através do vagabundo movimento de suas Memórias (SADDIK, 1999, p. 150).¹⁴⁶

Esta afirmação da autora pode ser considerada igualmente para os padrões críticos e artísticos brasileiros, principalmente, pois, como visto, as peças da terceira fase são inexploradas. Isto pode ser notado nos comentários de Bárbara Heliodora, uma das críticas teatrais mais importantes do país, quando praticamente ignora esta fase do autor, comentando apenas suas peças mais famosas. Curiosamente, ela cita tanto algumas peças mundialmente conhecidas quanto a peça da terceira fase *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, fato raríssimo entre os estudiosos de teatro no Brasil, que costumam ignorar *todas* as obras desta época. Muito provavelmente por ter uma adaptação para o cinema, *Boom!* [no Brasil *O homem que veio de longe*] com Elizabeth Taylor e Richard Burton, conhecida por não ter sido um sucesso – esses paradoxos da indústria cultural, desde que ambos eram grandes atrativos comerciais. Após comentar sobre as peças mais conhecidas, ela afirma: “Williams continua até o fim voltado para o sexo como salvador ou destruidor, mas sua carreira entra em declínio, e mesmo escrevendo sem parar, ele nunca mais tem real sucesso” (HELIODORA, 2013, p. 336-337). O que é interessante analisar nesta frase da autora é que não parece que tenha sido feita uma leitura das peças da terceira fase, pois certamente ela teria traçado outras observações mais certeiras. Se isso se deu, a análise psicologizante eclipsa sorrateiramente qualquer contorno crítico social e inovações experimentais de forma e conteúdo, visto Heliodora ter eleito exclusivamente o sexo como mola propulsora de uma obra que anseia por uma leitura menos rasa. Além de desprezar a contribuição artística desta dramaturgia tão contundente e expressiva, levando em consideração apenas o estigma da indústria cultural: o sucesso comercial.

Há outro agravante bastante sério que pode embargar o fluxo de peças da terceira fase no país, visando às encenações de seus textos completos. Não só a tendência contemporânea de adaptações domina o mercado, mas a grande dificuldade de se arcar com os custos dos direitos autorais. No momento atual elevaram-se a um nível tão exorbitante que poucos produtores contemplam essa possibilidade. Na verdade, este cenário hoje é bastante remoto no Brasil. Diante das dificuldades políticas tremendas do fomento à arte e cultura, cada vez mais crescentes, produtores e artistas encontram-se perante um futuro desanimador, visto o

¹⁴⁶ “The later plays are mentioned only in passing, if at all, and then usually with either brutal disdain or pity for the loss of talent in the great artist who, by the 1970s, was perceived as having been reduced to a babbling, drugged-out, dirty old man - capable of expressing himself only through the lewd rambling of his Memoirs.”

panorama dos direitos autorais não ter perspectiva nenhuma de mudança positiva em relação aos escritórios estrangeiros que os detêm.

Países de língua espanhola conheceram muito antes dos brasileiros as peças da terceira fase de Tennessee. A coletânea de peças em um ato *Dragon Country* (WILLIAMS, 1970), traduzida como *El país del dragón*, foi publicada em 1981 pela Editora Losada S.A.¹⁴⁷ na Argentina, em dois volumes, e lançada na Espanha entre outros países hispânicos em um único volume em 2000, com uma outra tradução, ao que parece.

3.5 Tennessee Williams e a liberdade: Ser mutante, rir do absurdo da vida e de seu sofrimento inevitável

"DRAMATURGO: Uma peça não é interrompida pela cortina, quero dizer, se é uma coisa verdadeira, ela sobrevive depois da cortina da mesma maneira que a vida prossegue depois que a gente dorme. Sai da noite e recomeça no dia seguinte. E, talvez, depois a peça continua nas mentes e nos corações do público [...]"
(Tennessee Williams, da peça *I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays*)¹⁴⁸

"HOMEM: Eu estou trabalhando com absoluta liberdade pela primeira vez."
(Tennessee Williams, da peça *The Day Which a Man Dies - An Occidental Noh Play*)¹⁴⁹

"O biólogo irá dizer-lhe que o progresso é o resultado de mutações. Mutações é outra palavra para designar os loucos. Pelo amor de Deus, vamos ter um comportamento um pouco mais louco - não menos que isso."
(Tennessee Williams, 1948)¹⁵⁰

"MR. PARADISE: [...] Fique com o livro, lembre-se do meu nome e observe as páginas de obituários. Um dia você verá o nome de Jonathan Jones. Então volte e procure Mr. Anthony Paradise. Este será o momento - quando Jones estiver morto. Jones é uma contradição viva a Paradise. Paradise não terá chance de respirar até que Jones tenha parado de respirar. Acredite em mim - e se dê por satisfeita."

GAROTA: O senhor não pode ser Anthony Paradise agora? De novo?
MR. PARADISE: Não. Não, está tarde demais. Estou velho demais. A morte é a única coisa que talvez possa salvar minha reputação."
(Tennessee Williams, da peça *Mr. Paradise*)¹⁵¹

Tennessee Williams foi além daquilo a que muitos no Brasil se referem como *realismo psicológico* e, do mesmo modo, da crítica social. Nestes seus últimos anos de vida, estava tão preocupado com uma estética alinhada a uma celebração ritualística, com a expressividade, o sentimento e a experiência sobre a ruptura com o que era convencional e tradicionalmente aceito enquanto estética teatral, que chegou a ser destacado como perturbador. É essa a

¹⁴⁷ Id., 1981.

¹⁴⁸ Id., 2012b, p. 235. *"PLAYWRIGHT: A play's not stopped by the curtain, I mean if it's a true thing it continues after the curtain the way life does after sleep. It comes out of the night stop and goes into the next day. And maybe it goes on in the minds and hearts of the audience after [...]"*

¹⁴⁹ Id., 2008b, p. 37. *"MAN: I'm working with absolute freedom for the first time."*

¹⁵⁰ Id., 2009, p. 47, do ensaio *Something Wild*. *"The biologist will tell you that progress is the result of mutations. Mutations are another word for freaks. For God's sake let's have a little more freakish behavior - not less."*

¹⁵¹ Id., 2011, p. 95.

perturbação que leva ao despertar social, “[...] forçando-nos a experimentar no teatro o que a civilização não permite” (SADDIK, 2015, p. 45).¹⁵²

A exploração de formas dramáticas mais livres foi uma reação direta às mudanças na sociedade, no teatro, na televisão e na cultura popular. Tennessee Williams continuou escrevendo sobre a crueldade do mundo como fazia em suas peças da primeira fase, sobre os párias, destacando as personagens femininas, focalizando as pulsões sexuais como mote para seu material ficcional. Porém agora ele intensificou drástica e literalmente o simbolismo e a desfiguração da realidade. Política, artística e socialmente, o país mudava naquele contexto contracultural e essas peças da terceira fase são uma resposta internalizada do autor a esta transformação, desde que as formas habituais que utilizava não davam conta de representá-lo.

Este mundo [...] não era passível de ser representado com os expedientes dramáticos da psicologia individual ou da ação dramática. Era necessário empregar as imagens cênicas de ironia e de grotesco e povoar o palco com criaturas saídas dos escombros de uma cultura que oferecia como válvula de escape e como produto disponível e descartável do mercado. Tennessee responde a tudo isso com autoironia perspicaz e com sensibilidade crítica e criadora [...] ele veio a amadurecer e radicalizar os achados da *‘black comedy’* americana, da qual tinha plena consciência de ser o pioneiro no país (BETTI, 2007c p. 268, destaque da autora).

Sua obra se tornou politicamente mais direta e mais aberta em termos de sexualidade em geral e de homossexualidade em particular em relação ao seu próprio trabalho de outras fases anteriores. Além de refletirem uma introjeção do experimentalismo e das estéticas do *Off-off-Broadway*, por onde circulava. As décadas de 1960 e 1970 não eram mais o período de repressão e proibições que sofreu ao longo de sua carreira, quando retratava a questão através da latência ou do subtexto. De todo esse contexto, talvez seja a única característica eminentemente contracultural que Tennessee absorveu em suas obras. Pensando na escala política, havia as intervenções no Vietnã, Coreia e Camboja, a corrupção, a massificação crescente e a defesa da democracia com a indústria bélica.¹⁵³ Ademais, os Estados Unidos desfrutavam tempos econômicos difíceis e revoluções sociais tumultuosas: a liberação gay, o movimento da liberação das mulheres, o Poder Negro e o Movimento dos Direitos Civis, tais como os distúrbios raciais em todas as principais cidades do país. Estas peças se concentraram na paranoia nacional fundida, talvez, com a própria paranoia pessoal do dramaturgo.

Os anos de 1960 e 1970 viram o aparecimento, ascensão e desmoronamento dos movimentos politizados durante e pós-contracultura, como uma revolução sexual e

¹⁵² “[...] forcing us to experience in the theatre what civilization does not allow.”

¹⁵³ Ibid.

comportamental. A contracultura esteve imbuída de uma pluralidade política, social e artística que não pode deixar de ser associada ao perfil de seus integrantes. Em meio a esta revolução de costumes e posturas, distingue-se uma inerente inovação estética em decorrência destas novas disposições comportamentais e pontos de vista e, apesar disso, o psicologismo nunca perdeu seu posto hegemônico quando da leitura da dramaturgia de Williams. E, embora a desconstrução e a fragmentação do texto no experimentalismo dos anos 1960, a dramaturgia jamais perdeu espaço no teatro estadunidense, como visto em Edward Albee, Arthur Miller, Sam Shepard entre outros já citados.

Extrema, excessiva, grotesca, carnavalesca, tragicômica, exagerada, *Pop Art*, burlesca, pastelão, desenho animado, *Grand guignol* – estes são apenas alguns termos que descrevem a sensibilidade da obra da terceira fase de Williams. Estas suas peças refletem a liberdade para, finalmente, ser ‘muito,’ rir do absurdo da vida e seu sofrimento inevitável com um riso que supera lágrimas (SADDIK, 2015, p. 10, destaque da autora).¹⁵⁴

Dos termos apontados pela autora, convém sublinhar o *carnavalesco*, por mostrar ser bastante representativo para ilustrar as características gerais das peças da terceira fase. Estas obras trazem o espírito do carnaval como uma resistência social, incluindo a violência cômica, linguagem obscena, exagero e uma zombaria irreverente do que é realizado pela sociedade para ser intocável e sagrado. Isso corrobora as características existencialistas e do grotesco com o exagero, o caos e a risada, exibindo a existência humana como precária e precisando romper o engessamento da arte com a realidade, sua imitação ou reprodução. “As personagens da peça e suas situações são decididamente excessivas – ‘demais’ – o que é central para o tom grotesco e carnavalesco.”¹⁵⁵

O carnavalesco dá os ares de liberdade, extravasamento, de um mundo às avessas no qual se revogam todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma atitude livre. Durante o carnaval, são abolidas as hierarquias, leis, regras, padrões e sistemas da ordem cotidiana. Suspende-se o medo para fazer o que antes era proibido e risível, reverência, devoção, etiqueta, tudo o que é banido pela desigualdade: todos serão iguais atrás de suas máscaras e revestidos de suas alegrias e excessos. “A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao

¹⁵⁴ “*Extreme, excessive, grotesque, carnivalesque, tragicomic, campy, cartoonish, Pop Art, burlesque, slapstick, Grand guignol* – these are just some terms that begin to describe the sensibility of Williams’ late work. His late plays reflect the freedom to finally be ‘too much,’ to laugh at the absurdity of life and its inevitable suffering with a laughter that surpasses tears.”

¹⁵⁵ Id., p. 34, destaque da autora. “*The play’s characters and its situations are decidedly excessive – ‘too much’ – which is central to the grotesque and carnivalesque tone.*”

dogmático” (SOERENSEN, 2011, p. 320). Isso subverte a cultura dominante e está aí a afronta que o público e a crítica assumiram para justificar a não aceitação e esquecimento deste conjunto de obras-primas.

O grotesco precisa ser compreendido, igualmente, como uma manifestação estética importante para causar estranhamento e ao mesmo tempo prazer, focalizando ambiguidades e possibilitando uma apreensão lúdica mais aprofundada do conteúdo crítico e/ou ficcional de modo a facilitar a compreensão e aceitação da realidade. O grotesco é um elemento estético que ajuda a identificar questões importantes no processo interpretativo da dramaturgia e seus contextos.

A palavra ‘grotesco’ refere-se à percepção de uma contradição não resolvida entre dois ou mais elementos de um objeto, produzindo um sentido de tensão que se transforma em um prazer limitado em encontrar conflitos semelhantes que podem ser ‘identificados.’ O objeto grotesco opera, assim, como parte de uma ‘máquina’ social que transforma ansiedades vagas e medos discordantes de uma cultura representados e misturados com elementos cômicos. Assim retificados, esses ‘pesadelos’ culturais ficam menos assustadores, não obstante continuam perturbadores e disruptivos para uma aceitação fácil da ‘realidade;’ o objeto grotesco paralisa quem o percebe com uma fascinação de horror [...] (FEARNOW, 1997, p. 12-13, destaques do autor).¹⁵⁶

Para entender a estética teatral de um momento histórico que tanto provocou e impressionou Tennessee Williams em suas peças da terceira fase, convém assinalar as três categorias de teatro experimental desta época que Walsh (1993, p. 5-6) propõe. Na primeira, há os grupos experimentais de teatro vistos como um modelo convincente das possibilidades estruturais para a sociedade em um momento de visões políticas revolucionárias e de estilos de vida contraculturais em proliferação. O teatro e suas atividades criativas e performáticas se tornaram em si um modo de vida. A segunda categoria emerge de contextos políticos específicos para servir seus fins. Aqui o papel do teatro é definido de forma mais restrita, com uma dialética que serve apenas às causas sociais e de resistência. Nestes grupos a estética surge a partir da política. Seu posicionamento evoluiu através dessa reciprocidade entre considerações ideológicas e estritamente teatrais. A terceira categoria é um grupo mais individualista, no qual a estética obscureceu a política. As dimensões sociais do teatro são truncadas a fim de permitir uma exploração do encontro entre o teatro e as percepções

¹⁵⁶ “The word ‘grotesque’ refers to one’s apprehension of an unresolved contradiction among two or more elements in an object, producing within one a sense of tension that nevertheless resolves into a limited pleasure in finding similar conflicts from life to have been ‘named.’ The grotesque object thus operates as part of a social ‘machine’ that transforms vague anxieties and discordant fears of a culture into forms in which they are represented and mingled with comic elements. Thus reified, these cultural ‘nightmares’ are rendered less frightening but remain troubling and disruptive of an easy acceptance of ‘reality;’ the grotesque object instead holds those who perceive it in a horrified fascination.”

individuais, as experiências da mente, principalmente com o uso de drogas, psicotrópicos e práticas extrassensoriais. Tennessee parece se enquadrar na primeira categoria, sem querer ser definitivo, apontando apenas direcionamentos para a compreensão de suas obras.

Quadro 5 – Peças de Tennessee Williams encenadas no circuito *Off-Broadway* a partir de 1952 até 2018

TEATRO	PEÇAS	ESTREIA
<i>Circle in the Square</i>	<i>Summer and Smoke</i>	24/04/1952
<i>York Playhouse</i>	<i>Garden District: Something Spoken e Suddenly, Last Summer</i>	07/01/1958
<i>Lucille Lortel Theatre</i>	<i>I Rise in Flame, Cried the Phoenix</i>	14/04/1959
	<i>The Purification</i>	08/12/1959
	<i>Ten by Tennessee</i> , com dois programas contendo as seguintes peças em um ato: Programa A: <i>The Lady of Larkspur Lotion, Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen, Portrait of a Madonna, The Unsatisfactory Supper, The Long Goodbye</i> . Programa B: <i>Auto-da-Fé, The Strangest King of a Romance, A Perfect Analysis Given by a Parrot, This Property is Condemned, I Can't Imagine Tomorrow</i>	18/05/1986
<i>Eastside Playhouse</i>	<i>In the Bar of a Tokyo Hotel</i>	11/05/1969
<i>Circle Theatre</i>	<i>Battle of Angels</i>	03/11/1974
<i>Roundabout Stage I (23rd Street Theater)</i>	<i>Summer and Smoke</i>	16/09/1975
<i>Hudson Guild Theatre</i>	<i>A Lovely Sunday for Crève Coeur</i>	21/01/1979
<i>WPA Theatre</i>	<i>Vieux Carré</i>	26/03/1983
	<i>The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore</i>	04/11/1987
	<i>The Red Devil Battery Sign</i>	13/11/1996
<i>Greenwich House</i>	<i>Kingdom of Earth</i>	18/06/1996
<i>New York Theatre Workshop</i>	<i>A Streetcar Named Desire</i>	12/09/1999
<i>Theater at St. Clement's Church</i>	<i>Something Cloudy, Something Clear</i>	12/09/2001
	<i>A Lovely Sunday for Crève Coeur</i>	23/09/2018
<i>New York City Center/ Stage II</i>	<i>Five by Tenn</i> , com as peças em um ato: <i>Summer at the Lake, The Fat Man's Wife, And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens, Adam and Eve on a Ferry, I Can't Imagine Tomorrow</i>	11/11/2004
<i>Laura Pels Theatre</i>	<i>Suddenly Last Summer</i>	15/11/2006
	<i>The Glass Menagerie</i>	24/03/2010
	<i>The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore</i>	30/01/2011
<i>Theater 80 St. Marks</i>	<i>Vieux Carré</i>	27/05/2009
<i>Acorn Theater</i>	<i>One Arm</i>	09/03/2011
	<i>The Pretty Trap</i>	03/08/2011
<i>Theatres at 45 Bleecker/ Bleecker Street Theatre</i>	<i>In Masks Outrageous and Austere</i>	16/04/2012
<i>New World Stages/ Stage V</i>	<i>In the Bar of a Tokyo Hotel</i>	17/10/2012
	<i>The Two-Character Play</i>	19/06/2013
<i>47th Street Theatre</i>	<i>The Glass Menagerie</i>	14/05/2015
<i>Players Theatre</i>	<i>The Glass Menagerie</i>	22/05/2015
<i>East 13th Street/CSC Theatre</i>	<i>Summer and Smoke</i>	03/05/2018

Fonte: LORTEL ARCHIVES (2019).

Em suas peças da terceira fase, Tennessee rejeitou praticamente qualquer concessão artística ao realismo ou sua aparência. Esta cisão as tornou menos atraentes para os espectadores que se acostumaram com as produções iniciais mais acessíveis e palatáveis comercialmente, mesmo levando-se em conta que os espectadores deste circuito não eram necessariamente fechados e avessos a inovações. *Small Craft Warnings* [1972], por exemplo, foi produzida em 1972. A encenação era diferenciada dos padrões formais dos circuitos hegemônicos nova-iorquinos, onde cada personagem ao longo da peça se referia à plateia em tom confessional, uma clara referência ao épico. O próprio dramaturgo participou como ator desta montagem (GRIFFIN, 1998).

O Quadro 5 apresenta as peças de Tennessee Williams encenadas nos palcos dos teatros pertencentes ao circuito *Off-Broadway* entre 1952 a 2018 segundo Lortel... (2019). Neste período, o dramaturgo teve 29 espetáculos com 34 peças longas e em um ato de todas as suas fases. Ainda antes de sua morte, teve oito espetáculos em cartaz neste circuito, sendo que apenas quatro deles no período da terceira fase. Ele teve quatro encenações na *Off-Broadway* durante seu período das peças famosas, o que é um fato bastante curioso, já que este círculo procurava se desvincular dos padrões do *mainstream* no qual Williams sempre foi fortemente enraizado. Apenas *One Arm* não é uma peça, mas um conto, e a adaptação foi realizada pelo diretor venezuelano radicado nos Estados Unidos Moisés Kaufman a partir dos roteiros para cinema e do conto homônimo (BRANTLEY, 2011; KAUFMAN, 2013).

Com o espetáculo de 2010 *The Glass Menagerie* ele ganhou os prêmios póstumos: *2010 Lucille Lortel Award*, *Outstanding Revival* e *2010 ITBA Patrick Lee Award*, *Outstanding Off-Broadway Revival*.

Apenas nove peças da terceira fase estiveram em cartaz neste circuito, o que é um valor bastante baixo para o conjunto completo de peças desta fase que chega em torno de 60 obras.

O Quadro 6 apresenta uma lista de peças de Tennessee Williams encenadas no circuito *Off-off-Broadway* de 1961 até 1971. É possível identificar que apenas em dois espaços as peças ficaram em cartaz neste período.

Apenas *A Perfect Analysis Given by a Parrot*, que também esteve no circuito *Off-Broadway*, é uma peça que talvez possa ser considerada da terceira fase, embora não enquadrada temporalmente na classificação aqui adotada, mas com características bastante diferentes das anteriores. Curiosamente, neste circuito bem mais aberto para uma dramaturgia menos formal em relação à tradição estadunidense, todas as outras encenadas são peças de suas fases anteriores, embora apresentadas durante o período de sua produção dramática da

terceira fase. Não se sabe como foram suas encenações, com estéticas tradicionais ou mais performáticas ou contestadoras, em oposição à hegemonia realista. Supõe-se que não tenham sido tão tradicionais, tais como as do circuito *Off-Broadway*, principalmente as mais recentes.

Quadro 6 – Peças de Tennessee Williams encenadas no circuito *Off-off-Broadway* a partir de 1961 até 1971

LOCAL/TEATRO	PEÇAS	ESTREIA
<i>Caffè Cino</i>	<i>I Rise in Flame, Cried the Phoenix e The Enemy: Time</i>	12/10/1961
	<i>This Property is Condemned</i>	1961
	<i>The Last of My Solid Gold Watches</i>	1961
	<i>In the Winter of Cities</i>	1961
	<i>Field of Blue Children</i>	1961
	<i>Camino Real</i>	1961
	<i>The Rose Tatoo</i>	1961
	<i>The Glass Menagerie</i>	1961
	<i>One Arm e Talk to Me Like the Rain</i>	12/07/1962
<i>La MaMa, Café La MaMa, La MaMa E.T.C.</i>	<i>One Arm</i>	27/07/1962
	<i>A Perfect Analysis Given by a Parrot</i>	28/10/1962
	<i>Auto-da-Fé</i>	07/03/1963
	<i>At Liberty</i>	14/3/1964

Fonte: POLAND; MAILMAN, 1972.

É importante ressaltar alguns títulos apontados pelos autores neste quadro. *One Arm* mais uma vez foi cotejada. Desta vez, a adaptação foi feita pelo ativista e dramaturgo Lanford Wilson. *In the Winter of Cities* e *Field of Blue Children* são um poema e um conto, respectivamente. Não constam versões em forma de peça teatral. Podem ter sido adaptadas por terceiros ou simplesmente apresentadas em forma de leituras encenadas ou performáticas.

Os espetáculos encenados na Broadway estão no Apêndice 6. Em um breve comentário comparativo, é possível observar de fato somente peças celebradas de sua carreira com uma carreira de sucesso. E isso é qualificado pela quantidade de apresentações.

Como se vê, de suas obras da terceira fase poucas foram vistas no circuito *Off-off-Broadway* de fato na década de 1960, pelo que se tem registrado. Talvez seja um dos motivos que o pesquisador Michael D. S. Hopper as considera como fruto de um período experimental relegado à obscuridade, à falta de interesse neste *tipo de teatro*. Isso corrobora que estas obras sejam, de fato, pouco conhecidas. Para este autor, seria uma fase em que Williams estaria focado em tendências, influências literárias e nos contextos social, político e cultural para dar um novo sentido à sua carreira artística, mesmo que isso lhe custasse sua reputação. Seus principais alinhamentos seriam os grupos: *The Living Theatre*, *Open Theatre*, *The Wooster Group* e *The Theatre of Ridiculous* (HOPPER, 2012, p. 1/7), que dialogavam com os trabalhos de Williams, não sendo observada uma influência deles propriamente dita na sua escrita dramaturgica, apenas um aprumo no que diz respeito ao caráter experimental, ousado e

crítico perante o *status quo* tanto da sociedade quanto do drama tradicional, além é claro da estética cênica que praticavam. Transitando por todo o circuito por onde estes grupos se apresentavam, certamente Williams ambientou-se destas matrizes experimentais, tragando seus princípios e estéticas cênicas.

Segundo Little (1972, p. 293), apenas a peça *I Rise in Flame, Cried the Phoenix* [1941, publicada em 1964] foi ganhadora de um prêmio no circuito *Off-Broadway*, o de melhor ator para Alfred Ryder em 1959.

Na verdade a produção de Tennessee Williams nesta fase *dialoga* diretamente com as expressões da contracultura, do movimento hippie, da ascensão do movimento negro e das renovações teatrais radicais, como as do *Living Theatre*, do *Open Theatre*, do *Mabou Mines* e do *Wooster Group*, entre outros, que romperam drasticamente com as linguagens dramatúrgicas e cênicas centradas nas relações dialógicas e interpessoais (BETTI, 2007c, p. 267, destaque nosso).

Williams estava fascinado pela nova onda de dramaturgos europeus, tais como Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Genet, Jean Anouilh e admirava o *estilo abrasivo* de Edward Albee. O que Williams queria era a liberdade para experimentar e, com isso, mesmo que talvez não tivesse consciência, servir de reflexo de seu tempo, de sua história, de sua sociedade, não apenas de seu mundo particular – a sua arte como um produto social.

3.6 Se tudo ainda for autobiografia: *Stoned Age*, os estragos no teatro e o sentimentalismo sem tessitura moral

“When I’m watchin’ my TV
And that man comes on to tell me
How white my shirts can be
But he can’t be a man ‘cause he doesn’t smoke
The same cigarettes as me.”
(Mike Jagger/Keith Richards)¹⁵⁷

“Você sabe, então, que o Alguém público que você é quando ‘tem um nome’ é uma ficção criada por espelhos e que o único alguém que vale a pena você ser é o que você tem por dentro, solitário e não visto pelos demais, que existe desde a sua primeira respiração e que é a soma de todas as suas ações e, portanto, está sempre em um estado de eterno vir a ser, moldado pela sua própria vontade – sabendo essas coisas, você poderá sobreviver até à catástrofe do Sucesso!”
(Tennessee Williams)¹⁵⁸

¹⁵⁷ ROLLING STONES. In: **Vagalume**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/the-rolling-stones/>>. Acesso em: 19 fev. 2018. Da canção (*I Can’t Get No*) *Satisfaction*. “Quando eu estou assistindo minha TV/Esse homem vem me dizer/Quão branco minhas camisas devem ser/Mas ele não pode ser um homem porque ele não fuma/Os mesmos cigarros que eu.”

¹⁵⁸ Williams (2009, p. 35, destaques do autor). “You know, then, that the public Somebody you are when you ‘have a name’ is a fiction created with mirrors and threat the only somebody worth being is the solitary and unseen you that existed from your first breath and which is the sum of your actions and so is constantly in a state of becoming under your own volition – and knowing these things, you can even survive the catastrophe of Success!”

“Continua a ser implacavelmente verdade que estou colocado na posição quase impossível de ter que competir comigo mesmo, como um jovem dramaturgo emergente. Eu não poderia lhes dar outra peça como Menagerie ou como Streetcar. Só consigo lhes dar o que não posso mensurar, o talento que sobrevive e, para isso, todo exercício prolongado do meu ofício pode ter contribuído com ele.”

(Tennessee Williams, de um ensaio inédito, Mending Sails by Candlelight [Remendando velas de barco à luz de velas], escrito para a estreia na Broadway de Clothes for a Summer Hotel, em março de 1980)¹⁵⁹

“A alegação de que Williams estava exaurindo seu próprio talento e a paciência do público circulava há algum tempo entre os críticos mais ponderados que ainda não acreditavam que o trabalho de Williams fosse camp ou estivesse fadado ao fracasso, mas acreditavam que ele havia se esgotado.”
(David Kaplan)¹⁶⁰

Entre as décadas de 1960 e 1980 a fortuna midiática não interpretou a consciência crítica sobre as obras de Williams e a assimilação do contexto estético dos movimentos teatrais, apreendendo apenas o conteúdo ficcional, considerado uma afronta para a época: homossexualidade exposta, prostituição, violência, sexualidade. Por conta disso, começou uma verdadeira enxurrada de julgamentos, censuras e condenação, especialmente os artigos publicados no jornal *The New York Times*, aconselhando Tennessee Williams a conservar-se em silêncio e parar de escrever. Na época, seu terapeuta, de linha freudiana, o havia aconselhado a permanecer em sessões privadas de terapia e separar-se de seu companheiro Frank Merlo a fim de se *curar* da homossexualidade. Aproveitando o momento, o crítico Richard Gilman escreveu sobre a peça *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, na qual dizia: “Por que, ao invés de banal, histérico e absurdo, ele não permanece calado?” (KAPLAN, 2011a, p. 196).¹⁶¹ Segundo Kaplan,¹⁶² a partir da década de 1960 o dramaturgo sofreria ataques homofóbicos e era considerado má influência à sociedade. “Essa opinião generalista perdurou por muito tempo até depois da morte de Williams em 1983 e as inúmeras peças que ele escreveu nos anos 1960, 1970 e início dos anos 1980 ficaram à sombra de suas produções anteriores da Broadway” (MARUÉJOULS-KOCH, 2014, p. 19).¹⁶³ Duramente, o jornalista John Simon afirmou que “A melhor coisa a assumir é que Williams morreu assim que terminou de escrever *Sweet Bird of Youth*” (PROSSER, 2009, tradução, p. 157).¹⁶⁴ As críticas, como essas, eram ferrenhas e, em vista disso, é fácil imaginar como podem ter

¹⁵⁹ Kaplan (2016, p. x). “It continues to be remorselessly true that I am placed in the all-but impossible position of having to compete with myself as an emerging young playwright. I could not give you another *Menagerie* nor *Streetcar*. I can only give you a thing that I cannot estimate for you, the talent that survives and with it whatever prolonged exercise of my craft may have added to it. (Tennessee Williams, from an unpublished essay, ‘Mending Sails by Candlelight,’ written for the Broadway opening of *Clothes for a Summer Hotel*, March 1980).”

¹⁶⁰ Kaplan (2011a, p. 189). “The claim that Williams was exhausting his own talent, and the patience of the audience, had been circulating for a while among more thoughtful critics who did not yet believe Williams’s work was camp or doomed, but did believe he was depleted.”

¹⁶¹ “Why, rather than be banal and hysterical and absurd, doesn’t he keep quiet?”

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ “This general opinion lasted long after Williams’s death in 1983, and the numerous plays he wrote in the 1960s, 1970s, and early 1980s stayed in the shadow of his earlier, successful Broadway productions.”

¹⁶⁴ “The kindest thing to assume is that Williams died shortly after completing *Sweet Bird of Youth*.”

afetado o escritor e o quanto a mudança de paradigmas enfurecia a indústria que se nutria de gabaritos e protótipos para manter o sucesso de Tennessee.

Estas citações sobre a biografia de Tennessee Williams não têm o intuito de identificar semelhanças e dicotomias com sua obra, associando sua estética a elas, como visto anteriormente. Procura-se evidenciar fatos históricos para entender a recepção de suas peças da terceira fase e focalizar a questão social na qual elas estavam inseridas, pois se já não funcionava mais dizer que sua obra era realista e/ou psicológica para afastar sua visão crítica social, a estratégia agora era rotular seu trabalho de estranho, nojento e ofensivo perante os padrões moralistas. Se Tennessee não se calou, a crítica dominante tentou calar sua voz por ele, esquecendo-se dessas suas obras até meados dos anos 2000, impedindo que saísse do confinamento. Com o argumento tradicional de que o conteúdo de sua obra era apenas uma exteriorização das angústias psicológicas e que essa característica *precisava* existir em qualquer peça do dramaturgo, a crítica especializada ainda buscava a associação com sua biografia para explicar e justificar a negação delas. Moschovakis (2010, p. 7-8/10) diz: “qual trabalho de Williams não é, de alguma maneira, autobiográfico?”¹⁶⁵ É claro, e qual trabalho de um artista não o é?

Debusscher (1987, p. 127) reforça essa ideia quando examina a peça *Steps Must Be Gentle* [1980]. Afirma que, ao criá-la, Williams teria feito contraposições de sua própria vida com a do poeta Hart Crane,¹⁶⁶ retratado como uma de suas personagens. Aponta que com essa peça ele “[...] transcende o seu eu e formula uma declaração convincente do artista sobre o mundo moderno.”¹⁶⁷ O autor negligencia qualquer tipo de mudança na obra de Williams tanto na forma quanto na contextualização histórica, visto ser uma representação que lembra o surrealismo, com ação dramática enquadrada no fundo do mar do Caribe. Porém, o que se viu foi uma repetição exclusiva das considerações autobiográficas para interpretar e julgar as obras da terceira fase.

Bigsby (2000, p. 63) bateu o martelo neste julgamento e sugeriu que os sérios problemas de Williams com o alcoolismo e narcóticos nos anos de 1960, a fase que o próprio

¹⁶⁵ “*What work by Williams is not, in some sense, autobiographical?*”

¹⁶⁶ Harold Hart Crane [1899-1932] foi um vigoroso poeta estadunidense. Sua obra mais famosa é *The Bridge* (1930), porém vários de seus trabalhos estão entre os melhores poemas estadunidenses do século 20 (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2016). Era um poeta muito admirado e citado por Tennessee Williams. Esta peça apresenta uma estranha conversa do poeta com sua mãe no fundo do mar, após seu suicídio. Crane havia se jogado ao mar durante uma viagem de navio no mar do Caribe, após assediar um homem e ter em troca uma agressão física. Nesta peça, sua mãe tenta buscar um acerto de contas sobre os motivos que o fizeram cometer suicídio.

¹⁶⁷ Ibid., p. 130. “[...] transcending his immediate self and formulating a compelling statement about the artist in the modern world.”

dramaturgo nomeou com o trocadilho “*Stoned Age*”¹⁶⁸ foi responsável pela mudança do dramaturgo para um campo mais... *imaginativo*. Em 1969 ele sofreu uma estafa nervosa e foi hospitalizado por três meses em uma clínica psiquiátrica para tratar de sua dependência química. Por isso, estaria, nesta fase, com os olhos abertos para questões sociais e para uma sensibilidade especial pelo extravagante, excepcional e desordenado.

A década de 1960 prova um desastre pessoal e artístico. Sua dependência de bebidas e drogas levou-o a um hospital psiquiátrico e à violência. Internado por seu irmão, como sua irmã Rose já havia sido por sua mãe, ele quase morreu. As peças que ele escreveu (*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, Kingdom of Earth, In the Bar of Tokyo Hotel, The Mutilated, The Frosted Glass Coffin*) eram brutais, apocalípticas e centradas na morte. Ele frequentemente se aproximava da autoparódia, uma espécie de narcisismo que refletia sua paranoia e autoconfiança. Seu talento se esvaiu e o efeito foi uma série de apelos estranhos e neuróticos que têm a ver com as pressões intoleráveis que ameaçaram destruir o sensível, o poético, o traído. A personagem é representada por padrões de fala idiossincrática e comportamento moderado. Impulsionando a centralidade do contato humano, ele criou uma série de figuras grotescas, símbolos animados, cujo destino não traz interesse nem convicção. Com figuras que representam o *camp*, elas explicam seu significado desperdiçando qualquer poder expressivo que possa estar em ação. Autopiedosas, essas peças moviam sua própria condição para o centro do palco. Alegorias simplistas sobre os compromissos forçados pela experiência e as depredações no corpo e no espírito impostas pela mortalidade, oferecem pouco mais que devaneios atenuados. Os gestos, com um significado social mais amplo, são superficiais e pouco convincentes. O lirismo ocasional colapsa de seu próprio peso, sua linguagem esvaziada não está enraizada em nenhuma personagem, nem situação (BISGBY, 2000, p. 63).¹⁶⁹

O crítico teatral faz comentários sobre o *camp* e o grotesco a respeito das peças da terceira fase que são assertivas, todavia distrai-se plenamente da contextualização histórica e das inovações estéticas que o dramaturgo utilizava para criticar acirradamente a ordem ideológica, econômica, política e legal da sociedade. Tennessee Williams estaria alheio às irradiações culturais e estéticas dos anos de 1960 a 1980 e desconectado das manifestações

¹⁶⁸ Considerando a tradução de Betti (2007c, p. 268), é a chamada *Era Chapada*. Foi um período de depressão provocada pela morte do seu parceiro Frank P. Merlo, alcoolismo, dependência química e exacerbada frustração pela recepção negativa de sua obra.

¹⁶⁹ “The 1960s were to prove a personal and artistic debacle. His dependence on drink and drugs led him to the mental hospital and to the violent ward. Committed by his brother, as his sister Rose had once been committed by his mother, he came close to dying. The plays that he produced (*The Milk Train*) were often brutal, apocalyptic and death-centred. He frequently came close to self-parody, a kind of narcissism which reflected his paranoia and self-concern. His talent fed off itself and the effect was a series of shrill, neurotic appeals having to do with the intolerable pressures which threaten to destroy the sensitive, the poetic, the betrayed. Character is represented by little more than idiosyncratic speech patterns and mannered behavior. Urging the centrality of human contact he created a series of grotesques, animated symbols, whose fate carries neither interest nor conviction. High-camp figures, they spell out their significance with an explicitness which squanders whatever expressive power might lie in action. Self-pitying, these plays moved his own condition to centre stage. Simplistic allegories about the compromises forced by experience and the depredations worked on body and spirit by mortality, they offer little more than attenuated reveries. Gestures at a wider social significance are perfunctory and unconvincing. Occasional lyricism collapses of its own weight, his language hollowed out, rooted in neither character nor situation.”

teatrais experimentais da conjuntura da contracultura. Seria puramente autobiográfico e, para o crítico, a sua vida agora não tinha interesse para a indústria cultural, não valia para a sociedade, porque era degradante, não tinha mais o peso do *realismo psicológico*. Lembrando que nesta época Tennessee havia se declarado publicamente homossexual (DEVLIN, 1986), Bisgby parece, ao fazer essas afirmações, destilar ideias homofóbicas veladas em relação ao dramaturgo que ele mesmo considerava grandioso somente enquanto estava publicamente *no armário*. O tom áspero de sua crítica já no final da década de 1990, quando novas posturas perante o experimentalismo dramatúrgico de Tennessee começavam a ganhar corpo, mostra o quanto a crítica tradicionalista é resistente ao trabalho experimental e inovador no campo da arte, revelando-se inclusive preconceituosa, o que os aproxima substancialmente do puro e insistente entretenimento e diversão. Lembrando que Bisgby foi um dos primeiros críticos a reconhecer seu trabalho da terceira fase, ainda antes de Linda Dorff.

Embora ele tenha sido tratado pelo abuso de drogas e álcool e tenha achado que estava recuperando o controle de sua vida na década de 1970, a crítica convencional justificou o fracasso das peças de Williams ao longo da década de 1960 e depois pela sua mente enlouquecida ser incapaz de sustentar seus antigos poderes criativos. De acordo com Louis Auchincloss, por exemplo, Williams ‘nunca apreendeu sua antiga envergadura’ depois de 1969 por causa da ‘falta de pensamento coerente que causou estragos no [seu] teatro inovador’ e um ‘sentimentalismo que acabou por romper paredes que não são suportadas por qualquer base de tessitura moral’ (SADDIK, 2008, p. 11, destaques da autora).¹⁷⁰

As peças da terceira fase, quando vistas com a *profundidade* psicologizante e autobiográfica tão somente, têm minimizada a busca por uma mudança estética: Tennessee “[...] aprendeu a usar as técnicas do teatro do absurdo para expressar seu ponto de vista particular, que não é nada absurdo” (MURPHY, 2002, p. 2/13).¹⁷¹

Uma análise essencialmente psicológica das peças da terceira fase é esquadrinhada por Paller (2005, p. 5-47) no primeiro capítulo de sua biografia de Williams, onde minimiza as peculiaridades formais e estéticas. Ele as nomeia como textos sobre a solidão nos diversos aspectos emocionais do ser humano, corroborando a ideia de autobiografia e superestimando as famosas. O professor da *Columbia University School of the Arts* Michael Paller atesta que Williams não pode ser condenado por escrever sobre seu mundo e sua experiência e que fazê-

¹⁷⁰ “Although he was treated for drug and alcohol abuse and felt that he was regaining control of his life in the 1970s, the conventional wisdom regarding the failure of Williams’ plays throughout the 1960s and beyond is that his drug-crazed mind was incapable of sustaining his former creative powers. According to Louis Auchincloss, for example, Williams ‘never captured his old stature’ after 1969 because of ‘a lack of coherent thinking that wrought havoc with [his] later theatre,’ and a ‘sentimentality that ultimately broke through walls unsupported by any basic moral fabric.’”

¹⁷¹ “[...] learn to use some of these techniques from the theater of the absurd that help to express his particular point of view, which is not absurdist at all.”

lo é penalizar suas personagens gays – ele resume esta fase a escritos essencialmente de sua condição homossexual.

Não se vê uma busca sobre a interpretação linguística e de interação social, que daria origem, segundo Wolff (1982, p. 64), à capacidade de abstração do imediato, reflexões sobre aquilo que não é visível ou não estão à mão. Revela-se apenas a ideologia do crítico perante a obra e a negação da própria obra como parte de uma conjuntura contracultural sem precedentes. A rejeição é um sinal de que algo novo e interessante estava surgindo ali.

O dramaturgo considera a plateia presente e interagindo com o espetáculo, não sabendo se ri ou se chora, se torce ou não, porque não há nada de real, tudo é artificial, assumidamente teatral. O público não encontra uma chance para se identificar com os desenraizados ao mesmo tempo que os identificam como anti-heróis. Ele forçou os espectadores a não mais enxergarem uma réplica da vida real. Estes trabalhos, dessa forma, são representações simbólicas que quebraram as algemas do Naturalismo e chamaram atenção sobre a obra de arte em si (DORFF, 1997).

[...] as obras de arte não são entidades fechadas, contidas em si mesmas e transcendentais, mas o produto de práticas históricas específicas de grupos sociais identificáveis atuando em determinadas condições e, portanto, trazem a marca das ideias, valores e condições de existência desses grupos e de seus representantes, os artistas (WOLFF, 1982, p. 62).

A ambiguidade e a experimentação se apresentam como um novo paradigma, dilatando uma produção estranhamente ignorada em um momento que se vê no teatro uma múltipla sucessão de experimentos estéticos naquele final do século 20. O que se observa em algumas obras de Williams neste período é uma certa ironia que engendra críticas ao consumismo, estetizando os elementos do cotidiano, as relações e conexões humanas que remetem ao trabalho visual de Andy Warhol e Robert Rauschenberg (DORFF, 1997, p. 187). Recurso familiar ao dramaturgo para figurar o material crítico épico-lírico já observado em suas obras anteriores. Tudo fica exagerado e confuso, convertendo sua concretude real em uma dimensão estética que causa choque e dor, reflexão e riso. É uma constatação de que o mundo contemporâneo é uma desordem dissociativa, é inconsistente e despersonalizado (THE ART..., 2016). Exatamente aquilo que traz sensações de estranhamento ou aversão, como o grotesco e a violência, ganha um novo significado, uma valorização eminente e distinta.

3.7 O teatro do excesso: Não psicológico, mas experimental e físico

“Eu estou satisfeito com o tipo de peça que fez a minha reputação anterior ser popular. Eu estou fazendo algo diferente [agora, com as peças da terceira fase].”
(Tennessee Williams, 1975)¹⁷²

“O exagero e a violência contribuem para o verdadeiro sentido do mundo que Williams tentou retratar - e, sim, é um mundo que algumas pessoas vão achar repulsivo.”
(Thomas Keith)¹⁷³

“É que a arte imortal de fato não tem origem nem na cabeça nem no coração.”
(Tennessee Williams, do poema *The Drunken Faun of Herculaneum*)¹⁷⁴

“O muito é muito, o pouco é chato”
(Iris Apfel)¹⁷⁵

Beckett e Pinter receberam sucessivas aclamações quando da recepção de suas obras nos Estados Unidos. As obras igualmente experimentais de Williams não foram prestigiadas, justamente elas que se aproximavam formalmente do trabalho destes dois grandes dramaturgos e no mesmo momento histórico, especialmente no que diz respeito à fuga do realismo e à aproximação com o chamado teatro do absurdo, tal como nas peças em um ato: *The Two-Character Play* [escrita em 1969 e revisada em 1973 e 1976, estas duas últimas versões tiveram o nome de *Outcry*], *I Can't Imagine Tomorrow*, *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*, *In The Bar of a Tokyo Hotel*, *Aimez-vous Ionesco?*, *Steps Must Be Gentle* e *Now the Cats with Jeweled Claws*. Nestas peças, o autor deixa os discursos poéticos realistas de fato, que eram uma espécie de sua marca registrada – e canonizados – e se concentra em um tipo de teatro de formas e diálogos tão minimalistas que hostilizam as funções ortodoxas de desenvolvimento de tramas e personagens, enfatizando silêncios e lacunas na linguagem, truncando-a, utilizando imagens surreais sobrepostas a uma realidade não convencional. Existem pontos em comum entre as obras dos dramaturgos citados no que concerne principalmente aos resultados artísticos atingidos: a inovação teatral. “O fato de que esses objetivos foram duramente criticados nas peças da terceira fase de Williams e louvados nas obras de outros escritores, indica que suas avaliações [dos críticos ditos especializados] geralmente se baseavam menos no mérito e mais na reputação [de celebridade]” (SADDIK,

¹⁷² Dorff (1997, p. 17). “*I’m quite through with the kind of play that established my early and popular reputation. I am doing a different thing.*”

¹⁷³ Keith (2011, p. 37). “*Exaggeration and violence do contribute to a true sense of the world Williams was trying to portray – and, yes, it is a world that some people will find repellent.*”

¹⁷⁴ Thornton (2006, p. 312). “*Is that most immortal art/ stems neither from the head nor heart.*”

¹⁷⁵ TOVEY, J. Iris Apfel’s Lessons on Life and Style: ‘More Is More and Less Is a Bore.’ In: **Daily Life**. 7/fev/2016. Disponível em: <<http://www.dailylife.com.au>>. Acesso em: 7 fev. 2019. “*More Is More and Less Is a Bore.*”

2008, p. 12).¹⁷⁶ A crítica considerava os recursos das peças da terceira fase como excessos degenerados, que não teriam sentido para o drama estadunidense naquela época, pois adulteravam os padrões esperados e se alinhavam aos seguidores da Geração *Beat*, às sementes da revolta e da violência que começavam a eclodir, aos selvagens e rebeldes *sem causa*,¹⁷⁷ incompreendidos na época, identificados como injustificados, por isso mesmo vistos como perigosos e causadores de medo na população.

A expressão *teatro do absurdo* é aplicada a obras de diversos dramaturgos europeus por Martin Esslin (2018) e pode ser compreendida como uma revolta existencial ou metafísica, com suas raízes na desilusão e perda do objetivo de vida no pós-guerra. No contexto estadunidense, reflete outra realidade. As peças evidenciam a desumanização e os avanços do capitalismo.

“Ultrajantes,”¹⁷⁸ este é o termo usado por Linda Dorff (1997, p. 13) para classificar as peças da terceira fase. Elas atacam vários aspectos do teatro convencional através de elementos do metateatro, da paródia e do burlesco, justifica a autora. E, por conta disso, são interpretadas, geralmente, como perturbações ou excessos autobiográficos, e a voz *ultrajante ao teatro*, que ela aponta como sendo a crítica violenta de Williams, é geralmente ignorada.

A afronta e a contrariedade, que são ricas nas peças da terceira fase, realmente permeiam o trabalho do dramaturgo desde sua primeira fase através das constantes tentativas de Williams em romper com as convenções artísticas. A experimentação do dramaturgo com a forma aparece como uma força motriz, um arroubo libertador que gera progressivamente a impulsão para seu *novo teatro plástico* encontrar expressão plena na pós-canonicidade, desde que a conjuntura do país possibilitasse. Linda Dorff utiliza o termo *teatro plástico*,¹⁷⁹ aqui reproduzido, apenas para rememorar as Notas de Produção de *The Glass Menagerie* e o desejo de Williams de afastamento do discurso realista, com utilizações do experimentalismo da década de 1960.

Os novos caminhos estéticos que Williams percorria eram inaceitáveis e considerados como um declínio ou um *defeito* na qualidade de sua dramaturgia.

¹⁷⁶ “The fact that it was these very goals that were harshly criticized in Williams’ later plays and praised in the works of other writers indicates that their evaluations were often based less on merit than on reputation.”

¹⁷⁷ Remissão aos históricos filmes que retratam esta mudança de comportamento juvenil inspirada pelos *beatniks* na década de 1950 e que viria a se intensificar na década seguinte com os eventos e modo de vida contraculturais e seus múltiplos afluentes: *O selvagem* [*The Wild One*, 1952, com Marlon Brando], *Juventude transviada* [*Rebel Without a Cause*, 1955, com James Dean] e *Sementes da violência* [*The Blackboard Jungle*, 1955, com Glenn Ford].

¹⁷⁸ “Outrage.”

¹⁷⁹ Ibid.

O que os críticos não consentiam era que Tennessee Williams não permanecia no lugar em que o colocaram: um grande dramaturgo americano, vencedor de prêmios, autor das duas peças mais célebres dos Estados Unidos, um realista cujos personagens memoráveis promulgavam seus traumas em cenas habilmente construídas e cujo diálogo era escrito com um toque de requinte lírico. [...] Parece que ele não se preocupava mais com a forma do diálogo com a qual ele tinha se tornado famoso, escrevendo frases inacabadas ou deixando outro personagem completá-la. Não há uma trama com desenvolvimento, conflito e clímax para impulsionar as cenas; às vezes, é difícil saber quando a peça termina ou sobre o quê ela trata. As peças dos anos 1960 em diante quebraram todas as regras; não seguiram uma evolução cronológica ou biográfica; elas não se encaixam em qualquer categoria; necessariamente não há duas iguais (HALE, 2003, p. 1/9, destaques da autora).¹⁸⁰

Williams se justificou, afirmando que estava cansado da tensão imposta pela Broadway, pela crítica e pelo público para a produção de uma nova *A Streetcar Named Desire*. Hale,¹⁸¹ no entanto, reafirma que ele procurava há tempos a já referida liberdade que nunca teve para escrever e, por esse motivo, não esperava que essas peças fossem efetivamente consagradas pelo *establishment* teatral e midiático.

Mais um ponto importante a ser considerado é que grande parte destas obras são peças em um ato, cuja forma incomoda aqueles que esperam *peças bem escritas* ou, no mínimo, semelhantes às mais famosas, tal como aconteceu com as peças da primeira fase, que foram efusivamente obstruídas pelas da segunda fase. À medida que vinham a público, foram repudiadas e indicadas como fora do *mainstream*, em parte por serem, na maioria, peças em um ato e, principalmente, por não reproduzirem o padrão já consagrado.

¹⁸⁰ “What critics had failed to accept was that Tennessee Williams would no longer stay in the slot in which they had placed him: as great American playwright, winner of every theatrical award, author of America’s two most celebrated plays, a realist whose memorable characters enacted their traumas in deftly constructed scenes and whose unerringly true dialogue was always written with an exquisitely lyrical touch. [...] It seemed he no longer bothered with the dialogue for which he was famous, but wrote in unfinished sentences or let one character complete another’s thought. There was none of the plot development—complications and climaxes—that had propelled his scenes; at times it was difficult to know when the play ended or what it was about. The plays of the sixties broke all the rules; they followed no chronological or biographical development; they would not fit into any one category; no two were necessarily alike.”

¹⁸¹ Ibid., p. 5/9.

4 SEJAM LIVRES, SEM CULPA, SEJAM O QUE VOCÊS QUISEREM SER:¹⁸² CONTEXTOS DE CONTRACULTURA E SUPERAÇÃO DA TECNOCRACIA

"Yes, and how many years can a mountain exist/Before it's washed to the sea?/Yes, and how many years can some people exist/Before they're allowed to be free?/Yes, and how many times can a man turn his head/And pretend that he just doesn't see?"

(Bob Dylan)¹⁸³

"A sociedade de alienação tem de desaparecer da história. Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando o poder."

(Palavras do manifesto afixado à entrada principal da Universidade de Sorbonne durante o Maio de 68)¹⁸⁴

"A década dos 60 assistiu a um fenômeno de dimensões psicológicas, sociais e culturais que nenhuma teoria fora capaz de prever."

(Luiz Carlos Maciel)¹⁸⁵

"[...] a contracultura necessita urgentemente de atenção; pois não sei onde poderemos encontrar, salvo entre esses jovens rebeldes e seus herdeiros das próximas gerações, a insatisfação radical e a inovação capazes de transformar essa nossa desorientada civilização em algo que um ser humano possa identificar como seu habitat. Eles constituem a matriz em que se está gestando um futuro alternativo, mas ainda excessivamente frágil."

(Theodore Roszak)¹⁸⁶

A melhor maneira para compreender a obra de Tennessee Williams, não crendo em uma chave da genialidade isolada ou em acessos de criatividade alienados de uma conjuntura cultural específica, é considerar que estava sujeita à ingerência ou ascendência de um contexto.

Com relação às obras da terceira fase, são distintas de seu material escrito anteriormente por conter reflexos de uma condição política, social e cultural que acentua aspectos críticos, além de expor questões humanas específicas deste momento histórico sem precedentes: a chamada contracultura. Por este motivo, uma compreensão sobre estas circunstâncias e o momento específico da História dos Estados Unidos se faz indispensável.

É comum encontrar uma generalização do termo, obstruindo todas as subdivisões dentro das insurreições da contracultura quando se faz sua análise, muitas vezes, enfraquecendo a compreensão dos propósitos políticos, sociais e históricos dos múltiplos e concomitantes movimentos envolvidos, o que leva a homogeneizar estratégias e criar generalizações culturais. Para compreendê-la, antes de tudo, é necessário lançar mão do conceito geral de cultura.

¹⁸² Ragni e Rado (s/d, p. 16), da peça *Hair, the American Tribal Love-rock Musical*. "[...] be free, no guilt, be whoever you are, do whatever you want [...]."

¹⁸³ BLOWIN' IN THE WIND. In: **Bob Dylan**. 2003. Disponível em: <<https://www.bobdylan.com/songs/>>. Acesso em: 24 ago. 2018. Da canção *Blowin' in the Wind*. "Sim, e por quantos anos pode existir uma montanha / Antes que seja levada ao mar? / Sim, e por quantos anos podem existir algumas pessoas / Antes de serem autorizadas a serem livres? / Sim, e por quantas vezes pode um homem virar a cabeça / E fingir que ele simplesmente não vê?"

¹⁸⁴ Roszak (1972, p. 33).

¹⁸⁵ Maciel (1987, p. 109).

¹⁸⁶ Roszak (1972, p. 8).

Produto de uma sociedade, criado através do processo social e fundamentado pelo encadeamento histórico é o conceito aqui adotado de cultura. Sua formação em uma sociedade se dá pela convivência social, a sistematização do trabalho, as relações humanas, a comunicação, troca de conhecimentos, o desenvolvimento científico e intelectual, hábitos, comportamentos, formas de organização social e pela arte. O conceito trazido do professor Marco Antonio Guerra e da professora Paula de Vincenzo Fideleis Belfort Mattos cabe aqui ser destacado, como uma abordagem para esta tese:

[A cultura] trata-se do conjunto de valores materiais e espirituais criado pela humanidade, em síntese, é o modo como o homem se relaciona com o meio. A cultura é uma criação humana artificial, que visa à adaptação integral do indivíduo ao meio em que está inserido. Ela se organiza a partir de padrões que se modificam através de grupos, épocas, regiões, condições sociais e recursos materiais. É, também, a porção apreendida da conduta humana e a maneira de viver de uma sociedade. Ela compreende todos os aspectos do comportamento humano que não constituem reflexos ou instintos inatos. É a reunião de traços que ocorrem repetidamente, gerando um padrão de comportamento, de relacionamento e de utilização dos recursos naturais (GUERRA; MATTOS, 2008, p. 8).

A sociedade é, está e sempre foi edificada sob uma interpretação da realidade para fluir sua cultura. A desigualdade que afeta cada substrato em seus diversos níveis permite que, teoricamente, os mais poderosos comandem, detendo o conhecimento, adquirindo controle social e criando regras, normas e verdadeiros dogmas para que a sociedade siga cegamente. “A cultura como *noção*, nos permite vislumbrar uma identidade pessoal, social, regional, nacional e étnica, essa noção não é externa e supérflua à vida do indivíduo” (MARCUSE, 1972, p. 41, destaque do autor).

Roberto (2016, p. 24) diz que há divisões instrumentais na cultura, a partir de uma ideia de hierarquização cultural, em que se pode encontrar a “cultura erudita, cultura de massas e a cultura popular.” Existe uma categorização que relaciona a classe social com identificação cultural, baseada em valores burgueses, não obstante os críticos e os ditos *especialistas* em arte julgarem o produto cultural de acordo com sua própria lógica. A cultura de massa surgiu para suprir o lazer dos trabalhadores, propondo símbolos que devem ser adorados e valores a serem consumidos culturalmente para se entreter e/ou se identificar. Tem seu processo produtivo inspirado na fabricação industrial, depende da propaganda, visando abranger o maior número possível de indivíduos dentro de todas as esferas sociais – daí o título de celebridade ao dramaturgo para sustentar a visibilidade de sua obra e seu consequente consumo, embora o teatro não venha a fazer parte da cultura de massa. Há uma dominação ideológica que controla o conteúdo, para promover ideias que são pertinentes a

fim de orientar, domesticar e [des]politizar. O lucro é priorizado e, em função disso, mesmo o conteúdo cultural subversivo ao sistema pode vir a ser absorvido e a indústria continuar a reproduzir a obra, o que ocorreu, por *exemplo*, com o musical *Hair*, traduzido e montado nos mais diversos países do Ocidente e Oriente, e as músicas de Bob Dylan, que eram totalmente fora do padrão, extensas, de protesto e sem refrão.

É difícil definir toda a extensão do termo Contracultura, pois os grupos que a compunham não apresentavam uma unidade. [...] O termo surgiria em 1968, nos Estados Unidos, quando de uma eventual junção da Nova Esquerda com os *Hippies*, sendo que o termo iria, depois, estender-se a quase todas as formas de rebelião ligadas à juventude (BIAGI, 2011, p. 26).

A contracultura, por sua vez, é uma das características de uma revolta existencial, prática e identificada, em relação ao conjunto de valores materiais e espirituais que determinam as relações sociais, políticas e humanas. A expressão, todavia, é empregada neste trabalho para designar todo o imenso conjunto de manifestações e insurreições culturais e comportamentais entre o final dos anos 1960 e início dos 1970 nos Estados Unidos. Todavia não deixa de estar alinhada a um fenômeno anárquico mais geral e que reaparece de tempos em tempos nas mais diferentes épocas, para assinalar o espírito revigorador da crítica social. E a nova esquerda seria um movimento oposto às velhas ideologias políticas de esquerda do século 19, que eram consideradas esgotadas. Ela procuraria criticar o capitalismo, concentrando-se nas questões dos direitos civis e na contestação à Guerra do Vietnã.

Em seu aspecto mais cultural, a contracultura tem seu conceito atrelado à produção dos artistas que viviam em *Greenwich Village*, bairro nova-iorquino que tem a tradição de ser o reduto de artistas, ativistas e hippies. Foi onde se deu a Rebelião de Stonewall em 1969, entre outros eventos de grande impacto na cultura e nos costumes estadunidenses da segunda metade do século 20.

Igualdade, liberdade e práticas artísticas com o corpo tornaram-se revolucionárias neste ambiente e, depois, incorporadas à cultura de um modo geral, principalmente à manifestação teatral e artes visuais.

Politicamente surgiram novas formas de ação, como foi o caso da Internacional Situacionista, que era formada por um pequeno grupo de pensamento anarquista procurando criar situações [razão do nome do movimento] para denunciar a forma mais alienadora do capitalismo, a sua condição de espetáculo. Nas palavras de um de seus grandes organizadores e pensadores, Guy Debord, o grupo procurava denunciar a chamada sociedade do espetáculo,

na qual o caráter espetacular do produto escondia as reais relações de exploração da sociedade capitalista (DEBORD, 2003).

O período que compreende o final da década de 1960 e início da de 1970 nos Estados Unidos tem exercido uma influência tão importante na memória coletiva que até os dias de hoje percebe-se expressão de grupos que propagam imagens desta época. Uma nova fase do capitalismo foi inaugurada, com uma conjuntura própria e expressão autônoma, alternativa à cultura estabelecida, tradicional. Essas imagens estão alinhadas com comportamento, linguagem e todos os parâmetros de um contexto cultural que pode ser identificado como contracultura. Esta revolução pretendida não tinha a preocupação com a desigualdade social. Era encabeçada por um grupo intelectualizado de estudantes universitários, principalmente, que contestava o *status quo*, não somente nos Estados Unidos. Havia revoltas estudantis na França, com adesão do operariado e confronto com militares em maio de 1968. Outros casos com propósitos políticos próprios foram observados na Itália, Tchecoslováquia e China. Na Ásia e na África irradiavam as lutas contra o colonialismo. A televisão levou a Guerra Fria para ser vista nas telas, fazendo a Guerra da Indochina tomar proporções globais, inclusive com a propaganda anticomunista (ROBERTO, 2016). Então, foi um período de incertezas políticas e a iminência de revolução pairava por todo lugar, muito por causa do advento global dos meios de comunicação. Esta oposição ao que se chama hoje de indústria cultural trazia preocupações e ações ao Estado, que não entendia, juntamente com grande parte da população, o que a crescente proliferação de manifestações reivindicava de fato.

“A indústria cultural promoveu valores predominantes da ordem estabelecida, mas também do que julgava subversivo.”¹⁸⁷ Toda a expressão dos grupos e movimentos contraculturais colocava-se em sentido oposto a esta indústria, ao mesmo tempo que tinha sua própria estrutura, a revolução particular de cada grupo que, vistos juntos, pareciam gritar em uníssono pela libertação daquilo que estava estabelecido para uma nova era. Foi a expressão de um novo mundo aos olhos dos jovens que buscavam uma sociedade emancipada, já sendo absorvida pela cultura geral e pela indústria cultural. E, junto aos conservadores, a contracultura parecia um modismo que veio para deixar sua marca e ir embora.

Os anos entre 1945-1975 são chamados por Hobsbawm (1995, p. 221) de “era de Ouro” do capitalismo por serem evidenciadas mudanças no desenvolvimento tecnológico, urbanização, educação, movimento negro, condição mais favorável para o proletariado e o

¹⁸⁷ Ibid., p. 8.

feminismo, com a influência do pós-modernismo no pensamento coletivo deste período, que compreende a época das peças mais famosas de Tennessee e uma boa parte da escrita da terceira fase. Neste período, grande parte do mundo teve contato com o desenvolvimento tecnológico e cultural, mesmo que as camadas de menor renda pouco percebessem essas mudanças do *modus operandi* do mundo.

Com a expansão econômica do pós-guerra, na década de 1960 a educação tornou-se o grande alvo de investimentos em todos os sentidos, pois, para que o mercado fosse abastecido pelas novas gerações, profissionais altamente especializados em todas as áreas eram imprescindíveis para fomentar e conduzir as novas tecnologias e a economia, agregando vantagens competitivas e mostrando a superioridade dos EUA no desenvolvimento intelectual. O ensino superior era antes um privilégio de elites, agora havia se tornado uma necessidade disponibilizada às camadas de menor renda, mesmo que a maioria que o frequentava viesse das mais ricas. Esta expansão teve grande impacto em grupos segregados da sociedade estadunidense, como os afro-americanos e as mulheres. O crescimento do pensamento crítico era inevitável nos ambientes universitários com aquele fluxo de tanta diversidade social.

Essa nova afluência de ideias trouxe à tona reivindicações que não eram esperadas pelos governantes e reitores das universidades, que não estavam preparados, institucionalmente e intelectualmente para a contestação dos valores tradicionais e não puderam prever que a condição de estudante traria um forte sentimento antiautoritarista, pois era um novo grupo social [...] com ideias fundamentadas na ciência, mas eram comumente vistos como crianças ou adolescentes e suas crenças não detinham a mesma credibilidade que a de um adulto empregado (ROBERTO, 2016, p. 13).

A inolvidável heterogeneidade dentro das instituições de ensino e as reflexões que possibilitou fez com que as propostas desses movimentos estudantis expandissem para além da esfera política, mesmo que a ideia de revolução estremecesse os diversos setores da sociedade estadunidense, que, “por meio da intelectualização passaram a reconsiderar a função do Estado e da constituição da sociedade” (HOBBSAWM, 1995, p. 292). A educação incutiu a ideia de reconhecimento social e político dos jovens e, por mais que o *establishment* os considerasse crianças, o reconhecimento de seus posicionamentos aumentava gradativamente.

O estado de bem-estar social acomodava o operário mais explorado nos Estados Unidos, além de outros muitos estudantes integrantes da direita política, apolíticos ou

indiferentes, o que contribuiu para a alienação e a não adesão a estas camadas *revolucionárias*.

O predomínio da consciência não revolucionária – ou melhor, antirrevolucionária – na maior parte da classe trabalhadora é um fato notório. É certo que a consciência revolucionária sempre se expressou apenas em situações revolucionárias; a diferença consiste, agora, em que a situação da classe trabalhadora na sociedade em geral milita contra o desenvolvimento de tal consciência. A integração da maior parte da classe trabalhadora na sociedade trabalhista não é um fenômeno superficial; tem suas raízes na própria infraestrutura, na economia política do capitalismo de monopólio; os benefícios conferidos à classe trabalhadora metropolitana graças aos lucros excedentes, à exploração neocolonial, ao orçamento militar e às gigantescas subvenções governamentais. Dizer que essa classe tem muito mais a perder do que seus grilhões pode ser uma afirmação vulgar, mas também é correta (MARCUSE, 1972, p. 15).

Este afastamento da consciência revolucionária incutiu uma busca desenfreada pelo entretenimento, no que tange à indústria cultural, fortalecendo cada vez mais os laços estéticos do realismo/naturalismo no gosto popular e um afastamento pelas criações e manifestações artísticas experimentais que irradiavam elementos estruturados em novas propostas estéticas, crescendo cada vez mais o domínio da televisão, da propaganda e o marketing, fortalecendo a alienação e o pensamento conservador, que teve um de seus cumes posteriormente na década de 1980. Ideias contraculturais eram tratadas como modismos e passageiras pela indústria do entretenimento. Foi neste período que o experimentalismo, talvez por este caráter desafiador e de resistência, teve seu campo vasto e seu auge, parindo as estéticas e situação artística que a contemporaneidade cultiva. Foi o embrião para o que hoje se observa nas artes.

Isto posto, dissidências ideológicas entre as gerações mais novas e as mais antigas irrompiam fervorosamente, causando choque de gerações e uma reorganização social a partir dos jovens, pois os governantes eram homens já adultos desde antes da Segunda Guerra. A indústria começou a se dedicar a este novo filão jovial, denotando estilos de vida que estes jovens já tinham e sua consequente credibilidade social. Desse modo, começaram a tomar o lugar dos mais velhos no mercado. A internacionalização desta nova cultura jovem trouxe às sociedades urbanas o *blue jeans* e o rock como marcas modernizadoras, o que assegurava a hegemonia dos Estados Unidos, como afirma Hobsbawm (1995, p. 320). Para o pesquisador José Paulo Fiks o ator James Dean e a atriz Marilyn Monroe são figuras trágicas, que representam a nova cultura de massa voltada ao jovem daqueles tempos: “Enquanto Dean é o herói da adolescência, Monroe é a heroína de uma nova feminilidade” (FIKS, 2005, p. 27).

Os movimentos contestatórios foram feitos por uma minoria de jovens das décadas de 1960 e 1970, os chamados *baby boomers*, definindo os aproximadamente 86 milhões de nascimentos ocorridos entre 1946 e 1964 nos Estados Unidos, criados na prosperidade econômica pós-Segunda Guerra.

A economia mundial crescia a uma taxa explosiva. Na década de 1960, era claro que jamais houvera algo assim. A produção mundial de manufaturas quadruplicou entre o início da década de 1950 e o início da década de 1970, e, o que é ainda impressionante, o comércio mundial de produtos manufaturados aumentou dez vezes (HOBSBAWM, 1995, p. 257).

Esses jovens não precisaram sujeitar-se ao trabalho tal como os próprios pais durante épocas difíceis para os Estados Unidos, como a depressão econômica ou a Segunda Guerra. Eles desejavam juventude eterna, definidos como *jovens mimados* e criados na abundância, não acostumados às convenções sociais que eram muito mais suaves nas suas casas, nas escolas e nas universidades. Para eles, a sociedade tinha de ser mudada para a busca do prazer que tais convenções sociais impediam (ROSZAK, 1972). Assim, “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos” (HOBSBAWM, 1995, op. cit., p. 323).

Na verdade, o termo contracultura é absolutamente adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes formas, por diversos caminhos, à cultura ocidental vigente e oficializada. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial da sociedade e dos bancos acadêmicos. É uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos.¹⁸⁸ Não é por acaso que as inovações estéticas de Tennessee Williams em suas peças da terceira fase ocorreram, principalmente, a partir desta conjuntura histórico-cultural.

A recusa ao poder e a onda de manifestações e formas alternativas de modos de vida se deu em dois níveis: o estético, com a quebra dos padrões artísticos vigentes e com o irracionalismo como via de conhecimento ou radicalização de experiências sensoriais, como o uso de drogas levados a pontos limites.

Falar em contracultura é alimentar a ideia de contestação social e da criação de novas formas de ver e agir no mundo sem as limitações da vida social como era conhecida, para viver com liberdade e sem autoritarismo. Tal conceito pode ser contestado, pois nem todos os grupos da contracultura necessariamente queriam a liberdade sem autoridade. Alguns destes

¹⁸⁸ Ibid.

grupos colocam-se com violência para se opor, de fato, como os *Teddy Boys*, os *Mods* e os *Skinheads* [na Inglaterra].

Somando-se a isso, nos Estados Unidos, e depois irradiado para o resto do mundo, ser jovem, depois de 1945, tornou-se um ideal absoluto dos novos tempos e um marco a ser alcançado, o que a contemporaneidade herdou e não abre mão. Foi criada uma nova estratégia de publicidade [comercial e, sobretudo, política] valorizando a juventude como imagem de modernidade especificamente estadunidense, e, sem demora, mundial.

A contracultura não pode ser cravada apenas como um fenômeno histórico concreto, mas, principalmente, como uma postura, firmando e [des]bancando a cultura convencional. Esta cultura ocidental tem pretensões de ser definitiva, partindo de uma realidade imutável. É exatamente esta ideia de permanência que a contracultura desejava desconstruir. Por conseguinte:

A juventude começou a sentir-se uma entidade autônoma, começando a criar seus próprios valores – e muitos destes valores eram de contestação social e acabariam também sendo apreciados junto dos valores de consumo. Não foi programado que este grupo iria apresentar elementos de rebelião e contestação – a ideia era justamente tornar a juventude um padrão de excelência de uma sociedade conformada, criando valores para o consumo propriamente dito. Mas não se domina uma produção imaginária – logo, o que deveria ser um caminho de produção de imagens conformadas para o consumo ganhou novos caminhos (BIAGI, 2011, p. 32).

Os caminhos, a partir daí, seriam traçados com fundamentos em inúmeras correntes filosóficas e políticas [existencialismo, situacionismo, nova esquerda e até o misticismo e a espiritualidade], da formação de subculturas jovens [destas, a mais expressiva seria o movimento *hippie*] e, logicamente, da busca por novas formas de experiências de vida [sexo livre, drogas, comunidades alternativas, filosofia oriental, arte psicodélica]. Os típicos produtos da indústria cultural iriam ganhar conotações sociais e políticas muito fortes para corroborar essa imagem juvenil: “A música *Like a Rolling Stone*, do cantor e compositor Bob Dylan, com suas imagens de andarilhos, vagabundos e pessoas sem lar, não no sentido de propriedade, mas no sentido social [livre das amarras sociais], influenciaria grande parte da juventude rebelde,”¹⁸⁹ fazendo do rock um estandarte para o protesto e uma forma de viver. O que aconteceu foi a absorção de toda a manifestação contracultural pela indústria cultural dominante e o declínio das insurreições.

¹⁸⁹ Ibid., p. 35.

O grande movimento contracultural foi, enfim, superado com o desmorrimento do gênio criativo pelas drogas, tanto na manutenção da vida psicodélica quanto do próprio rock. “Em muitos aspectos, o recuo do espírito opositor do *rock and roll* acompanhou o declínio dos movimentos sociais, a nova crise econômica e a retomada do poder por parte dos políticos conservadores no fim dos anos 1970” (KARNAL et al., 2007, p. 253). O sistema capitalista suprimiu a luta revolucionária e impediu a expansão do socialismo. Emergiu a noção superficial de que o sistema capitalista estaria consolidado de maneira cristalizada, fortalecido pela hegemonia dos Estados Unidos, com seu poder coercivo militar, a economia soberana, a capacidade de influenciar outros países e, principalmente, a influência da indústria cultural.

Ao longo do tempo, todo o conjunto de irradiações da contracultura foi perdendo força na medida em que o sistema dominante se adaptava a seus paradigmas. Não há que se negar que foi emblemática, marcando alterações nos modos de vida e evoluções que marcaram para sempre a sociedade. Hoje em dia restam algumas manifestações isoladas que pouco lembram os contextos da contracultura daquela época.

A contracultura impulsionou a fragmentação dos tempos atuais. A partir dela inúmeros movimentos formaram-se fora das estruturas sociais e políticas tradicionais [como, por exemplo, os movimentos ecológicos e de sustentabilidade ambiental, afrodescendentes, feministas e LGBTQ+], intensificando a formação do chamado Terceiro Setor. A própria estrutura estatal seria contestada, abrindo caminho para inúmeros debates com a temática de globalização, em particular após a queda soviética e com a expansão, aparentemente ilimitada, das relações capitalistas e do surgimento da internet (HOBSBAWM, 1995).

4.1 Direitos e desobediência: Encarando a nação que morre em fantasias, ouvindo mentiras que nada dizem¹⁹⁰

“A história muda seu ritmo. Destaca-se da perseguição frenética de novidades de marketing e rotação tecnológica e assume o ritmo medido de valores humanos e sustentáveis. Viveremos para ver a sabedoria tornar-se uma possibilidade política distinta e a compaixão como ética social reinante.”
(Theodore Roszak, em entrevista ao New York Times em 1998)¹⁹¹

“Enquanto o homem comum corre ao psicanalista, em busca de ‘ajustamento social,’ que deverá curá-lo da neurose, o rebelde passa a vivê-la como um outsider, transformando num protesto vivo.”
(Luiz Carlos Maciel)¹⁹²

¹⁹⁰ Rado e Ragni (2016), da peça *Hair, the American Tribal Love-rock Musical*. “[...] facing a dying nation/Of moving paper fantasy/Listening for the new told lies [...]”

¹⁹¹ LEVINSON, M. The New People - Theodore Roszak Still Believes That the Baby Boomers Will Transform Society. In: **The New York Times**, 4 out. 1998. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/98/10/04/reviews/981004.04levinst.html>>. Acesso em: 28 fev. 2018. “history shifts its rhythm. It draws back from the frenzied pursuit of marketing novelties and technological turnover and assumes the measured pace of humane and sustainable values. We may live to see wisdom become a distinct political possibility, and compassion the reigning social ethic.”

“Como cultura, desaprendemos quase completamente a ver o mundo de outra maneira.”
(Theodore Roszak)¹⁹³

“Break on through to the other side.”
(James Morrison, John Densmore, Robert Krieger, Raymond Manzarek da música Break on Through)¹⁹⁴

Após a Segunda Guerra, a hegemonia estadunidense era difundida amplamente em todo o mundo, exaltando sua liderança e superioridade econômicas. Na década de 1960 a supremacia dos Estados Unidos na economia apontava leves declínios, embora o grande crescimento na década anterior, o que veio afetar a segurança e a estabilidade da população. Muitos trabalhadores foram afligidos, mais especialmente dos bairros pobres e de negros das grandes cidades. Foram favorecidas as regiões suburbanas, rurais e brancas do Sul, Sudoeste e Oeste. Uma grande insurreição surgiu na luta pelos direitos civis. Protestos bem-sucedidos contra a segregação racial produziram líderes, como o pastor luterano Martin Luther King, que conseguiu mobilizar grande número de aderentes. Seguiram-se movimentações de universitários negros, que formaram comitês, congressos e comícios.

Várias lutas semelhantes sobrevieram, como as dos povos nativos dos Estados Unidos e das comunidades latino-americanas na Califórnia e Nova Iorque. Segundo Karnal et al. (2007, p. 244), as mobilizações, que começaram já na década de 1950, atingiram o ápice em 1963 com 1.412 manifestações distintas, mais de 15 mil pessoas presas nos protestos em 186 cidades. As violentas reações contrárias por parte do governo em diversas ocasiões foram televisionadas, chocando a população e favorecendo um crescente apoio de brancos e negros em favor dos direitos civis. Isso possibilitou ampliar o discurso político nas manifestações, agora contra a exploração econômica e a política internacional estadunidense. Vários outros movimentos surgiam para fortalecer o *black power*, como a figura de Malcom X, o Partido dos Panteras Negras – universitários afrodescendentes que apelavam para a autodefesa armada contra policiais racistas – e as canções populares e religiosas [*soul, rhythm and blues, funk*] que sustentaram essas lutas politizadas.

A guerra do Vietnã foi televisionada para milhões de espectadores. Perante os horrores e as chacinas, a repercussão negativa fez com que a maioria da população estadunidense se posicionasse contra a guerra e o *slogan* paz e amor se popularizou mundialmente. Muitos estudantes universitários, inspirados pelos movimentos negros, começaram a se mobilizar contrariamente a esta guerra. Em 1971, 61% da população se opuseram, principalmente os

¹⁹² Maciel (1987, p. 26, destaque do autor).

¹⁹³ Roszak (1972, p. 251).

¹⁹⁴ THE DOORS. Break on Through. In: **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/the-doors/66563/>>. Acesso em: 24 mar. 2019. “Passe para o outro lado.”

setores menos escolarizados e mais pobres, obrigando o governo a recuar. Os protestos em favor da paz ocorreram por diversas cidades do país.¹⁹⁵

Outros grupos foram se juntando aos manifestantes, reclamando seus direitos. Enquanto o movimento feminista questionava publicamente valores sexuais dominantes na sociedade, outros emergiram em busca de direitos civis e sociais, tais como lésbicas e gays, mineiros e caminhoneiros, ativistas ambientais e campanhas de solidariedade para com as vítimas de ditaduras apoiadas pelo sistema estadunidense no Brasil, Chile e Argentina.

Estes protestos desaguaram em uma ampla desobediência civil, militar, política e, principalmente, aos costumes, hábitos e cultura hegemônica. Surgiram vários movimentos que efervesceram críticas aos valores e convenções da classe média, o mais famoso, como visto, foi o dos hippies, com suas roupas extravagantes, cabelos compridos e drogas. Surgia, com isso, uma cultura que encorajava a remodelar estilos e imagens. Um dos mais notáveis aspectos foi o seu ecletismo, sua disposição em deflagrar uma pluralidade sem uma síntese formal. Ao mesmo tempo em que parecia uma grande zombaria, era uma realidade que se contrapunha ao *status quo*.

A juventude manifestava sua rebeldia no próprio corpo, nos ideais, na sua forma de vestir e se comportar perante o mundo. “A contracultura propõe uma valorização do indivíduo naquilo que foi tolhido por uma sociedade repressora” (FIKS, 2005, p. 28). Ao se considerar essa grande massa rebelde e ativista, tem-se a nova esquerda que valoriza a juventude, liberdade sexual e ideias antielitistas, negando a hipocrisia e a alienação da sociedade. Os jovens estadunidenses viram aí uma forma de enfrentar um inimigo maior que a radicalidade das posições políticas. Não situava seu questionamento apenas no campo concreto da guerra do Vietnã, do racismo e da pobreza: era preciso superar a tecnocracia, o ponto alto da sociedade industrial. A personagem Margaret na peça *Hair* de 1964, uma travesti, em um momento épico do musical, dirigindo-se à plateia, uma inovação teatral nos Estados Unidos na época, resume bem a filosofia daqueles que optavam pelo estilo de vida contracultural: “Desejo que todas as mães e pais deste teatro voltem para casa e digam para seus adolescentes e suas crianças: sejam livres, sem culpa, sejam o que vocês quiserem ser, façam o que quiserem, contanto que não machuquem ninguém. Certo?” (RADO; RAGNI, 2016, p. 41).¹⁹⁶

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ “I wish every mother and father in this theatre would go home and make a speech to their teenagers and say: kids, be free, no guilt, be whoever you are, do whatever you want, just as long as you don’t hurt anyone. Right?”

4.2 Rebeldia estética para alimentar a mente: Paz e amor, violência e morte ameaçando a *normalidade* estereotipada

“When logic and proportion have fallen sloppy dead
And the white knight is talking backwards
And the red queen’s off with her head
Remember what the dormouse said
Feed your head, feed your head”
(Grace Wing Slick)¹⁹⁷

“[...] se você aceita as regras estabelecidas, a paz lhe é possível na leitura de um livro num banco de parque; se não as aceita, a paz só é possível na morte.”
(Luiz Carlos Maciel)¹⁹⁸

“[...] a capacidade desse paraíso tecnocrático para desnaturar a imaginação, reservando a si todo o significado de Razão, Realidade, Progresso e Conhecimento, fará com que seja impossível aos homens dar outro nome às suas potencialidades irrealizadas – incomodamente irrealizadas – que não seja de loucura.”
(Theodore Roszak)¹⁹⁹

“Jesus Christ Superstar
Do you think you’re what they say you are?”
(Andrew Lloyd Webber, do musical Jesus Christ Superstar)²⁰⁰

Os contextos da contracultura traziam a liberdade individual, sem preconceito, sem padrão, uma nova visão estética da vida. Sem guerra, sem armas, sem proibições e repressões, sem regras ou condutas para aqueles que queriam paz e amor. Inventava-se um mundo novo e original, de autonomia e liberdade. Era o momento para se procurar possibilidades de fazer com que a máscara do que estava estabelecido fosse relativizada, quer pela paz e o amor, quer pela violência ou morte. A sugestão era que todos fossem loucos por alguns momentos e saíssem dessa rede cartesiana, para ver de fora a *normalidade* do mundo em que se é obrigado a viver, para se redescobrir.

A contracultura possuía dois grupos distintos, os que cultuavam o zen-budismo e os que defendiam o armamento, *hippies* que propagavam a paz e o amor e revolucionários que queriam uma virada social; os que adoravam *The Beatles* e os que preferiam os *Rolling Stones*. Não era o momento para melhorar o que já existia, era a hora do novo, do mais imaginativo, escatológico, apocalíptico e radical. A experiência pessoal tinha mais espaço do que a comunicabilidade com os outros.

¹⁹⁷ WHITE RABBIT. In: **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/jefferson-airplane/19867/traducao.html>>. Acesso em: 23 fev. 2018. Da música *White Rabbit* de Jefferson Airplane. “Quando lógica e proporção tiverem caído por terra/E o Cavaleiro Branco estiver falando ao contrário/E a Rainha Vermelha com o seu ‘Cortem-lhe a cabeça!’/Lembrem-se do que o rato silvestre disse/‘Alimentem suas mentes/Alimentem suas mentes’”

¹⁹⁸ Maciel (1987, p. 17), a partir da análise da peça *The Zoo Story*, de Edward Albee, escrita em 1958 e que, para o autor, sinaliza os conflitos básicos e inconciliáveis que irromperam filosófica e ideologicamente a contracultura.

¹⁹⁹ Roszak (1972, p. 9).

²⁰⁰ WEBBER, A. L. Superstar. In: **Genius**. Disponível em: <<https://genius.com/Andrew-lloyd-webber-superstar-lyrics>>. Acesso em: 24 mar. 2019. “Jesus Cristo Superstar/Você acha que é o que eles dizem que você é?”

Em meio a esta revolução de costumes e posturas, distingue-se uma inerente inovação estética em decorrência destas novas disposições comportamentais e pontos de vista revolucionários.

Na literatura, surgiram os jornais e tabloides *underground* para propagar a contracultura, tanto o posicionamento político quanto suas realidades psicodélicas. Jack Kerouac já muito antes, na década de 1950, apresentou *On the Road*, de grande influência para os hippies, mostrando como ser contra ao que era comum, através de uma vida desregrada, posicionando-se contra o sonho *americano* e o *American way of life* da casa confortável, do consumo vazio e da vida doméstica dos subúrbios.

Os artistas Bob Dylan, Joan Baez, Pete Seeger, Phil Ochs e Judy Collins criaram a música de protesto que servia como hino nas manifestações da época. As bandas inglesas *The Beatles*, *Rolling Stones*, *The Who*, *Jefferson Aiplaine* e *Led Zeppelin* estratificaram os ritmos fortes, a sensualidade e a agressividade do *rock and roll*.

As artes visuais davam lugar, especialmente, para a *Pop Art*, que chegou a influenciar todo o julgamento e percepção do que é considerado agradável e apreciável, cujo conceito persuadiu bastante Tennessee Williams, levando-o a evidenciar a cultura de massa capitalista em algumas de suas peças.

No cinema, é importante destacar a figuração estética e os substratos da contracultura nos filmes: *The Happening* [1967, dirigido por Elliot Silverstein], *Born Losers* [1967, dirigido por T. C. Frank], *Barbarella* [1968, dirigido por Roger Vadim], *Vale das bonecas* [*Valley of the Dolls*, 1967, dirigido por Mark Robson], *Skidoo* [1968, Otto Preminger], *Easy Rider* [1969, dirigido por Dennis Hopper], *Medium Cool* [1969, dirigido por Haskell Wexler], *The Strawberry Statement* [1970, dirigido por Stuart Hagmann], *Zabriskie Point* [1970, dirigido por Michelangelo Antonioni], *Clamor da juventude* [*Zachariah*, 1971, dirigido por George Englund], *Laranja mecânica* [*A Clockwork Orange*, 1971, dirigido por Stanley Kubrick], *Fritz the Cat* [1972, dirigido por Ralph Bakshi] e *Rainbow Bridge* [1972, dirigido por Chuck Wein]. O cinema tem uma influência grande na cultura estadunidense e ditou moda, definiu cultura e direcionou a estética em todos os sentidos da vida social nos EUA, por isso a citação de maior número de referências em relação às outras linguagens.

4.3 Psicodélico, físico, metafísico, *off* e *off-off*: Isso é teatro?

“Qual é a sua estrada, homem? - a estrada do místico, a estrada do louco, a estrada do arco-íris, a estrada dos peixes, qualquer estrada... Há sempre uma estrada em qualquer lugar, para qualquer pessoa, em qualquer circunstância. Como, onde, por quê?”
(Jack Kerouac)²⁰¹

“Se você dormir durante os anos 60, Deus o ajudará nos anos 70.”
(Gore Vidal a Tennessee Williams na década de 1960)²⁰²

“Os dramaturgos não hesitaram em abordar temas controversos nos anos 60.”
(Edmund Lindop e Margaret J. Goldstein)²⁰³

*“ELEANOR: Eu odeio arte.
LEONARD: Ah não!”*
(Charles Ludlam, da peça *Reverse Psychology*)²⁰⁴

“O teatro foi igualmente afetado pelas mudanças que ocorriam em outras artes” (BROWNELL, 2011, p. 30). Uma das maiores contribuições da década de 1960 para o teatro estadunidense foi a criação dos circuitos *Off* e *Off-off-Broadway*. O espetáculo *Hair* [com estreia em 1967], por exemplo, já citado, é conhecido como um produto da revolução sexual, dos manifestos e da contracultura. Começou no circuito alternativo, imediatamente foi absorvido pela indústria cultural, mesmo assim continuava contestador – e continua. É um dos musicais da Broadway mais montado em todo o planeta. O rock entrava nas produções musicais e atraía grande público. É importante notar que a plateia nova-iorquina estava pronta para assistir *Hair*, enquanto “outras cidades se recusaram a receber o espetáculo” (LINDOP; GOLDSTEIN, 2010, p. 103).²⁰⁵

O musical e o que a crítica especializada escolheu chamar de *drama psicológico* dominavam o mercado teatral estadunidense e as obras que questionavam as disposições comerciais dominantes não eram vistas como algo que poderia contribuir estética ou monetariamente com a indústria. O teatro dito alternativo ou radical (WALSH, 1993) surgiu como uma solução ilusória para a realidade tumultuada das décadas de 1950 e 1960. Foram explorados novos métodos, técnicas e princípios estéticos que retificavam as convicções ideológicas de todos os contextos da contracultura – as formas tradicionais não davam conta de imprimir o substrato de sua contemporaneidade. Produções experimentais que remetiam

²⁰¹ JACK KEROUAC. In: **Pensador**. Disponível em: <https://www.pensador.com/autor/jack_kerouac/>. Acesso em: 31 jan. 2018.

²⁰² Williams (1994, p. 20). “*If you slept through the sixties, God help you in the seventies.*”

²⁰³ Lindop e Goldstein (2010, p. 103). “*Playwrights did not hesitate to take on controversial themes in the 1960’s.*”

²⁰⁴ LUDLAM, C. *Reverse Psychology*. In: **The Complete Plays of Charles Ludlam**. New York: Harper & Row Publishers, 1989, p. 572. “*ELEANOR: I hate art.
LEONARD: Oh you do not!*”

²⁰⁵ “*Other cities refused to have it staged there.*”

formalmente ao chamado teatro do absurdo de Jean Genet, Eugène Ionesco e Samuel Beckett, buscavam uma rivalidade com as produções da Broadway. Era como se os Estados Unidos estivessem se rendendo, enfim, a uma internacionalização sem precedentes, com resultados aparentemente caóticos, considerados desajustados, insultantes, exagerados, uma afronta à cultura e à tradição nacional em se fazer espetáculos de sucesso. Isso se deu, principalmente, com as novas informações da contracultura e seus meios de vida, o uso dos meios de comunicação de massa e do avanço do uso de tecnologias na arte, que impulsionaram a integração de valores estéticos estratificados com os modelos avançados de forma e conteúdo, configurando um novo tipo de comportamento e de produção artística, obras com valores estéticos para percorrer caminhos integralmente desiguais àqueles aventados pela hegemonia cultural.

A mudança de ótica em relação à realidade vai atingir também a noção de ‘povo.’ Uma vez negado o discurso político ligado ao projeto dos anos anteriores, tal noção vai ser deslocada do proletariado revolucionário para enfocar as minorias como negros, homossexuais, marginais, com as quais os artistas da contracultura passam a se identificar (GUERRA, 1988, p. 146, destaque da autora).

A marginalidade é uma das grandes alternativas estéticas para se opor ao sistema, trazendo substratos de violência, traduzidos na forma de todo tipo de agressão e transgressão. O pareamento desta segregação com as minorias e suas questões gritantes e urgentes nunca antes reivindicadas, tal como aconteceu com os movimentos contraculturais, trouxe à tona um vulcão de ideias e estéticas no teatro. A contestação que estava nas ruas e nos novos modos de viver saltava para os palcos de forma assumidamente consciente: o uso de drogas, a bissexualidade assumida, a nudez, o comportamento que se afastava do capitalismo ou do imperialismo estadunidense eram sentidos e vividos como gestos perigosos e ilegais e, assim, expostos como contestação política. Tennessee Williams sempre tomou estes substratos em suas obras como características dos personagens proscritos, porém nesta época tudo se intensificou.

Todos os dramaturgos deste período foram relativamente aclamados e bem recebidos, embora não fossem um grande sucesso e não estavam nem perto de serem incluídos no *mainstream*. Surgiram novos grupos de artistas de teatro, uma nova família em que a constestação é a ordem. Tennessee, talvez por estar inserido no sistema, não fazia parte dela, mais um motivo que não teve o aplauso garantido.

As dramaturgas irromperam com suas fortes investidas tanto na forma ousada quanto nas temáticas: Gertrude Stein, Rosalyn Drexler [mais conhecida como artista plástica],

Rochelle Owens, Maria Irene Fôrnes, Julie Bovasso [mais conhecida como atriz], Megan Terry e Barbara Garson. O teatro negro, com a dramaturgia pungente de Adrienne Kennedy, Amiri Baraka, James Baldwin e Ed Bullins. O teatro de ascendência gay, com Landford Wilson e Robert Patrick.

A cultura alternativa e o novo estilo de vida dos anos 1960 ajudaram a implementar esse outro tipo de produção teatral, mostrando outras realidades nunca antes postas no palco. Havia uma busca pela aproximação do teatro com as artes visuais para diferenciá-lo, cada vez mais do cinema e da televisão, considerados arte para as massas e extremamente realistas – o que veio originar a *performance*. Além disso, todos os artifícios do teatro eram mostrados, aproximando a plateia dos atores. Habilidades não ensinadas nas universidades ou nos teatros convencionais eram requeridas para esse novo fazer teatral. Seus participantes eram estudantes, professores, profissionais do teatro, amadores, pessoas de diferentes raças e classes, bem como ativistas, que trabalhavam lado a lado em processos criativos menos rígidos e mais democráticos, fazendo as vezes de atores, diretores, cenógrafos e dramaturgos (SHANK, 2002). Irromperam muitas inspirações a partir de estéticas já consagradas e pouco, ou quase nada, utilizadas até então na dramaturgia estadunidense, aquelas baseadas em Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski, principalmente, superando o hegemônico sistema stanislavskiano, nunca negando ou abandonando-o de fato. O teatro e outras artes mostraram um renovado interesse no dadaísmo e no surrealismo (BIGSBY, 2000). Na verdade, pouca coisa foi concebida, havia uma recriação em cima do retalhamento de diversos outros aspectos estéticos que se justapunham e imbicavam em uma obra nova.

A vanguarda teatral não se identifica, pois, por qualidades estilísticas comuns (embora essas tenham obviamente existido, em inúmeros casos). Ao contrário, seus integrantes se unem por uma reação específica e hostil à sociedade ocidental, uma abordagem estética específica, e o desejo de transformar a natureza do teatro, aliado a uma política radical. A rejeição da organização social e das convenções artísticas, dos valores estéticos e materialistas, da estrutura lógica e tudo que fosse relacionado à burguesia levaram a um retorno e idealização do primitivo no teatro, propondo formas artísticas que personificaram o anárquico e o grotesco, energias inerentemente revolucionárias opostas aos estereótipos estéticos reduzidos dos tempos modernos. Mais que uma busca pelo novo, buscou-se um retorno às raízes e uma reinvenção do próprio teatro – do fazer teatral, sua dramaturgia, objetivos, organização e produção (ILARI, 2014, p. 63-64).

A emancipação sexual fez parte da pauta revolucionária, como a da mente, com meditação, misticismo, espiritualidade e consumo de drogas. “Fato notório dentre todos os grupos contraculturais foi a exigência por expansão de direitos e liberdade, em expressão,

pensamento e comportamento, preceito que culminou em uma reivindicação pela liberdade do corpo e do sexo.”²⁰⁶

A busca é de formas artísticas que expressem a experiência do corpo (e da ‘alma’), não como veículos do poder e resignação do trabalho, mas como veículos da libertação. É a busca de uma cultura sensual, ‘sensual’ no sentido em que envolve a transformação radical da experiência e receptividade dos sentidos do homem; a sua emancipação de uma produtividade autopropulsora, lucrativa e mutiladora (MARCUSE, 1972, p. 83, destaques do autor).

No teatro, a *performance* e os *happenings*, as interações com as artes visuais, o trabalho de grupos que buscavam a expressão corporal, a liberdade e os experimentos com corpo na interpretação emergiam com propostas de improvisação, de risco, explorando o teatro físico, com apoio das teorias do teatro físico de Grotowski e, talvez, com a busca de uma estética superlativa ao realismo e psicologismo predominantes, o teatro musical e a indústria estabelecida, tendendo mais para as ideias do teatro da crueldade de Artaud, os substratos fragmentados e metafóricos do chamado teatro do absurdo e influências críticas da *Pop Art*. “Liberdade, corpo, denúncia – todos esses elementos apresentam-se na lógica da Contracultura” (BIAGI, 2011, p. 29).

Antonin Artaud acreditava que ninguém tinha o direito de se autodenominar autor, isto é, criador, exceto a pessoa que controla e maneja diretamente o palco. Na década de 1960 havia a reivindicação contestada da figura do diretor em nome do grupo. Os textos foram deliberadamente abertos e invadidos pelos atores que optaram assim por imprimirem-se mais diretamente na *performance*. Em uma das produções do *Open Theatre*, os atores literalmente criavam palavras com seus corpos, em revolta contra o texto canônico. Quando o *Wooster Group* escolheu fazer isso com a peça *The Crucible* de Arthur Miller em seu trabalho *LSD*, o autor ameaçou processar o grupo, assim como Samuel Beckett com a versão de *Fim de Partida* do grupo *The American Repertory Theatre* no mesmo ano e, também, como Harold Pinter, sobre uma versão italiana do *Old Times*, que apresentou a versão lésbica da peça. Em uma produção anterior, o *Wooster Group* apresentou *Thornton Wilder Estate* onde mostrava trechos da peça *Our Town* em monitores de vídeo justapostos com imagens pornográficas (BIGSBY, 2000, p. 11-12).²⁰⁷

²⁰⁶ Ibid., p. 41.

²⁰⁷ “Antonin Artaud believed that no one had the right to call himself author, that is to say creator, except the person who controls the direct handling of the stage. In the 1960s even this claim on behalf of the director was challenged in the name of the group. Texts were deliberately broken open and invaded by actors who chose thereby to imprint themselves more directly on the performance. In one of the *Open Theatre*’s productions the actors literally spelt out words with their bodies, in revolt against the canonical text. When the *Wooster Group* chose to do this to Arthur Miller’s *The Crucible* in their work, *LSD*, he threatened to go to law, as did Samuel Beckett, over the *American Repertory Theatre*’s version, in the same year, of *Endgame*, and Harold Pinter, over an Italian version of *Old Times*, which presented that play as a lesbian tryst. In an earlier production the *Wooster Group* stirred up the *Thornton Wilder Estate* by playing selections from *Our Town* on video monitors juxtaposed with pornographic images.”

Tennessee Williams estava no centro destas irradiações, no aparecimento, ascensão e desmoronamento destes movimentos politizados. Alinhava novas formas dramáticas, experimentais e da terceira fase com a nova mulher destes anos de revolução sexual através de sua visão crítica das personagens femininas, bem como a homossexualidade, sobretudo, elemento mais impresso nestas suas obras da terceira fase. Por conta disso, irrompeu em sua obra, durante e pós-contracultura, um novo caminho para sua dramaturgia. Abrindo-se para um teatro cada vez mais influenciado pela estética da *Pop Art*, estampando especialmente a crítica social, a conjuntura em que vivia e ataques esmagadores ao teatro convencional e realista – um verdadeiro desacato à forma como o teatro era compreendido.

Durante os anos de 1960 e 1970, o teatro nos Estados Unidos estava se tornando cada vez mais político e os grupos se desenvolveram principalmente na cidade de Nova Iorque desafiando a primazia do texto escrito e servindo como um protesto para os limites estritos do realismo entre público e artista, ator e personagem. Esses grupos eram revolucionários, tanto na forma como no conteúdo, servindo frequentemente como dissidência política durante os tempos turbulentos e concentrando-se na quebra da ‘quarta parede’ do realismo - o muro invisível que separa as ações do palco e do público - para encorajar encontros ao vivo entre espectador e o artista. Eles desafiaram a própria ideia do que era denominado ‘teatro’ com o desrespeito aos textos autoritários, representação tradicional e confiança na fala. Em vez disso, os grupos abraçaram a espontaneidade e a improvisação, juntamente com uma apresentação mais física e a reconcepção das peças clássicas, muitas vezes. Esses espetáculos físicos e espontâneos foram chamados de ‘*happenings*’ e foram parte central do teatro revolucionário de vanguarda [ou experimental] durante os anos 1960 e 1970, especialmente em Nova Iorque e em outras cidades dos EUA, certamente também na Europa e na América Latina (SADDIK, 2007a, p. 12, destaques da autora).²⁰⁸

Entre 1970 e 1980, as inovações performáticas da década de 1960 marcaram o teatro nos Estados Unidos, já que cada vez mais usava dispositivos antirrealistas para evitar a facilidade de ilusão realista, narrativas contínuas, representações de personagens psicologicamente consistentes e a noção de linguagem racional como meio de acesso à verdade.²⁰⁹

²⁰⁸ “During the 1960s and 1970s, the American theatre was becoming increasingly political, and performance groups developed mainly in New York City to challenge the primacy of the written text in the theatre and serve as a protest to realism’s strict boundaries between audience and performer, actor and character. These theatre groups were revolutionary in both form and content, often serving as venues for political dissent during turbulent times, and focusing on breaking realism’s ‘fourth wall’ – the invisible wall that separates the stage action from the audience – in order to encourage live encounters between spectator and performer. They challenged the very idea of what constituted ‘theatre’ in their disregard for authoritative texts, traditional representation, and a reliance on language. Instead, performance groups embraced spontaneity and improvisation in performance, along with a more physical presentation and reconception of classic plays. Often these physical and spontaneous spectacles were referred to as ‘happenings,’ and were central part of avant-garde revolutionary theatre during the 1960s and 1970s, especially in New York and other US cities, but certainly also in Europe as well as in Latin America.”

²⁰⁹ Ibid., p. 13.

Em vez disso, na experimentação com as formas narrativas da terceira fase de Williams, a desconstrução de personagens e a linguagem fragmentada que enfocavam os vazios na construção do significado surgiram como características comuns das peças daquela época que agora são consideradas parte do drama estadunidense contemporâneo. Nestas experiências pós-modernas do teatro da década de 1970 até o final do milênio, dispositivos antirrealistas foram empregados para abordar a complexidade das questões sociais e políticas contemporâneas. Muitos artistas eram radicais em sua rebelião contra o realismo tradicional, com foco na representação superficial e insistência na racionalidade, oferecendo interpretações mais subjetivas e flexíveis, como Gertrude Stein.

Saddik (2015, p. 14) assegura que eles estavam interessados em testar os limites da dramaturgia e explorar como os signos foram criados através da fala e da interpretação. O que os textos desta época têm em comum é a representação performativa e um senso do jogo entre os atores, destacando a sensibilidade pós-moderna que questiona a estabilidade da verdade ao encobrir os limites entre a naturalidade e a artificialidade – ser e agir, ator e personagem – para abordar a construção das identidades social e política. Sob esta chave, Tennessee está expressamente alinhado com estes artistas contraculturais com suas peças da terceira fase.

No decorrer do tempo, este teatro experimental acabou por se tornar institucionalizado e tendo sua natureza revolucionária e desafiadora diluída com a incorporação das inovações e seu uso extasiante e repetido. A absorção “mercadológica ou o academicismo alienantes” (ILARI, 2014, p. 64) contribuíram para a atenuação do experimentalismo perante a urgente necessidade de se fazer cada vez mais algo novo e superlativo que concorresse e/ou encarasse as mídias atuais.

Para compreender seu importante papel neste movimento contracultural, sua contribuição estética e de linguagem, é apropriado lançar uma visão geral sobre aqueles grupos e tendências que, segundo Saddik (2015) e Dorff (1997), orientaram, direta ou indiretamente, Tennessee Williams a compor as obras da terceira fase neste período devido sua maneira de fazer teatro, apresentarem-se com inovações em todos os sentidos da encenação e da dramaturgia, bem como terem reconhecimento premente de fazerem parte de revoluções bastante à dianteira para a época.

4.3.1 Os circuitos *Off* e *Off-off-Broadway*

“Agora, eu acho que sei mais sobre as pessoas... e eles [os jovens dramaturgos do circuito Off-Broadway] parecem saber sobre isso muito antes de mim. Sim, o teatro como existe na Broadway, com esta nova onda de dramaturgos [...], eu sinto que aqui é o meu lugar, sabe, e por que não vim para cá antes, sabe, por que eu escrevi essas longas, longas peças?”
(Tennessee Williams, entrevista a Lewis Funke e John E. Booth, 1962)²¹⁰

“Muitas vezes - quase todas as vezes, pelo menos nos últimos dez anos - eu tive uma peça na Broadway, eu jurei que nunca mais escreveria uma peça para a Broadway. Lá, você é vulnerável. Contudo quando você começa a escrever novamente, e quando você escreve algo que tem potencial, há pressões. Existem produtores e existem agentes. E você se vê cedendo a essas pressões e voltando para a Broadway, onde você disse que nunca mais estaria.”
(Tennessee Williams, entrevista a Don Lee Keith, 1970)²¹¹

“Off-Broadway é um estado de espírito, um conjunto específico das condições de produção de um espetáculo, uma maneira de ver o teatro sob todos os pontos em desacordo com os padrões da Broadway.”
(Stuart W. Little)²¹²

“COREÓGRAFO: [...] me considero muito mais avançado. Eu sou pós-moderno.

COMPOSITOR: Você quer dizer que você é futurista?

COREÓGRAFO: Não, o futuro acabou no começo dos anos trinta.

COMPOSITOR: Bem, eu sou pós-pós-moderno.

COREÓGRAFO: E o que vem a ser isso?

COMPOSITOR: Neomoderno.

COREÓGRAFO: (indignado) Hurmph!

COMPOSITOR: Quando o pós-modernismo morreu, um reavivamento do modernismo se seguiu. (Triunfante) E estamos de volta onde começamos!”

*(Charles Ludlam, da peça Le Bourgeois Avant-garde)*²¹³

O conjunto de teatros que fazem parte do circuito *Off-Broadway* atualmente tem características arquitetônicas diferenciadas das casas de espetáculos grandiosos e cheias de *glamour* que a Broadway sempre sustentou. São prédios menores, de 100 a 499 lugares, segundo The Off-Broadway League (2011), porém são significativamente maiores que os prédios que recebem as peças, musicais e *performances* produzidas no *Off-off-Broadway*, com até 99 lugares.

²¹⁰ Devlin (1986, p. 99). *“Now I think I know more about people... and they seem to know about it long before I did. Yes, the theatre as it exists off Broadway, in the new wave of playwrights [...] I feel that here is my country, you know, and why wasn't I in it before, you know, why have I been writing those long, long plays?”*

²¹¹ Ibid., p. 157-158. *“Every time - almost every time, at least in ten years - I had a play on Broadway, I swore I'd never write a Broadway play again. There, you can be so damned vulnerable. But as you start to write again, and when you've written something that has potential, there are pressures. There are producers and there are agents. And you find yourself giving under those pressures and going back to Broadway, where you said you'd never go again.”*

²¹² Little (1972, p. 13-14). *“Off-Broadway is a state of mind, a set of production conditions, a way of looking at theater at every point at odds with Broadway's patterns.”*

²¹³ LUDLAM, C. Le Bourgeois Avant-garde. In: **The Complete Plays of Charles Ludlam**. New York: Harper & Row Publishers, 1989, p. 699-700. *“CHOREOGRAPHER: [...] I consider myself to be much more advanced. I am a Postmodern.*

COMPOSER: You mean you are a Futurist?

CHOREOGRAPHER: No, the future was over by the early thirties.

COMPOSER: Well I am a Postpostmodernist.

CHOREOGRAPHER: And what may I ask is that?

COMPOSER: A Neomodernist.

CHOREOGRAPHER: (Indignantly) Hurmph!

COMPOSER: When Postmodernism died, a Modernist revival ensued. (Triumphantly) And we're right back where we started!”

De ambos os circuitos, as produções são menos onerosas, com uma divulgação bastante moderada e, conseqüentemente, acabam por ser espetáculos menos conhecidos. Esta escala diminuta é o que possibilita a produção de projetos mais experimentais e contestadores. Muitos destes grupos não visam lucro, apenas mantêm-se com suas peças com um número mínimo de público pagante. Com isso, uma encenação nestes circuitos será uma aventura teatral, pois pode não ser comercialmente bem-sucedida. Pode ter um elevado nível artístico e de ousadia estética que não será encontrado nos glamorosos teatros da tradicional indústria cultural estadunidense.

Há alguns projetos mais comerciais nestes nichos, com temporadas longas e investimentos mais consideráveis. Não com muita frequência, alguns espetáculos da *Off e Off-Broadway* podem acabar com temporadas grandes e suntuosas na Broadway, tal como o já referido musical *Hair*, além de *Rent*, *Godspell*, *Avenue Q*, *Little Shop of Horrors* e as peças *Doubt – a Parable* [de John Patrick Shanley, que estreou na *Off-Broadway* em 2004] e *I Am My Own Wife* [de Doug Wright, que estreou na *Off-Broadway* em 2003]. Por outro lado, algumas produções podem perdurar por anos neste circuito, como o caso de *The Fantasticks* [de 1960, com músicas de Harvey Schmidt e letras de Tom Jones], cuja temporada tem se estendido por mais de 50 anos na *Off-Broadway*.

Quando este teatro alternativo surgiu em Nova Iorque, os dramaturgos não intentavam nenhum manifesto, como afirmam Poland e Mailman (1972, p. xi), e nem as casas que receberam estes espetáculos eram tão organizadas como descritas acima. Eles não tinham grupos de estudos sobre a dramaturgia nos Estados Unidos, não analisavam suas inadequações em figurar a realidade social e política do país. Não tinham a intenção de desenvolver um novo teatro estadunidense. O terreno comum de todos eles e as semelhanças entre essas peças, segundo estes autores, estão no fato de os dramaturgos terem usado metáforas que criaram uma sintaxe diferente de toda aquela já utilizada antes dos anos 1960.²¹⁴ Eles trabalharam da mesma forma que os dramaturgos que não eram deste circuito usando esta nova construção. Porém com consideráveis mudanças contextuais e teatrais, se for lançado sob eles um olhar sob a perspectiva histórica. Além disso, os escritores trabalharam pensando na mesma área geográfica: abaixo da *14th Street* e com espaços que não eram teatrais [como as edificações já estabelecidas que estes circuitos hoje têm], todos muito pequenos, inclusive, e, principalmente, instalações adaptadas para o teatro, o que certamente forçava os dramaturgos a criar dentro de rigorosas limitações técnicas, além das

²¹⁴ Ibid.

econômicas, para que fossem apresentados espetáculos em celas, bares, sótãos, armazéns e cafés. Estes teatros não aconteceram por terem esta arquitetura, mas pelos experimentos cênicos que os caracterizaram (SMITH, 1997).

O crítico teatral Stuart West Little faz uma descrição histórica sobre o surgimento da *Off-Broadway* de uma forma interdisciplinar em seu livro *Off-Broadway: the Prophetic Theater* que não pode ser deixada de lado. Deste seu relato, vale destacar algumas observações. A começar pela expressão: o fato de a *Off-Broadway* ter o nome que repete a Broadway, não quer dizer que este circuito era de uma determinada região geográfica apenas, tal como o nome que reitera. Sua definição diz que a *Off-Broadway* era um estado de espírito, um senso comum entre os artistas de que deveriam ser contra os padrões da Broadway em qualquer região geográfica dos Estados Unidos. Ele elege o ano de 1952, o pequeno estabelecimento comercial em Greenwich Village chamado *Sheridan Square*, seu espaço teatral improvisado *Circle in the Square*, a data 24 de abril, a atriz Geraldine Page e a montagem da peça *Summer and Smoke* de Tennessee Williams dirigida pelo panamenho radicado nos Estados Unidos Jose Quintero como o início da *Off-Broadway*. Foi a partir desta montagem que o *Circle in the Square* validou-se como teatro e, respeitado em todo o país, atraindo as atenções de celebridades, jornais, críticos e do público. Elevou a carreira da atriz, tornando-a um grande nome de referência tanto na Broadway quanto em Hollywood – ela viria a fazer o mesmo papel na versão cinematográfica da peça em 1961 já em pleno auge de sua carreira e, logo em seguida, filmaria a versão de *Sweet Bird of Youth* com um dos maiores galãs da época, Paul Newman. A *Off-Broadway* se tornou um grande celeiro que fornecia atores e atrizes jovens com futuro promissor, como diretores, cenógrafos, produtores aspirantes, dramaturgos e técnicos, informa Little (1972, p. 16). Alguns anos antes, entre 1948 e 1949, a mesma peça esteve na Broadway, com direção de Margo Jones, com uma carreira de grande sucesso, com 102 apresentações. A montagem de Quintero, com recursos módicos, revelou o potencial da *Off-Broadway* em ser uma alternativa aos padrões estanques da Broadway. Começava um movimento artístico-cultural que trafega ainda hoje à contramão daquilo que ela estabelece artisticamente e é curioso que isso tenha acontecido exatamente a partir de uma peça que é aclamada por ela, de um autor que era o sinônimo de seus sucessos e interesses. Para um dramaturgo, que em sua terceira fase foi renegado pela crítica e público, ter uma peça sua como incentivadora principal do circuito *Off-Broadway*, é uma grande ironia.

Na década de 1950, Julie Bovasso fundou o *Tempo Theatre*, que apresentou aos estadunidenses o dramaturgo belga Michel de Ghelderode, o proeminente, controverso, poeta

e dramaturgo francês Jean Genet e o patafísico²¹⁵ e um dos mais expoentes dramaturgos do chamado teatro do absurdo, o romeno Eugène Ionesco. Concomitantemente, Julian Beck e Judith Malina apresentavam peças no estilo Nô, traduzidas por Ezra Pound em um palco improvisado na *Wooster Street*. Entretanto as autoridades os puniram por usar indevidamente o espaço público e, mais precisamente, por não serem pessoas *ortodoxas*. Bovasso se estabeleceu e os Becks foram para a *100th Street*, apresentando peças de William Carlos Williams e Paul Goodman para um público seletivo. Surgia o *The Living Theatre*, que apresentou um tipo de teatro político nunca antes visto nos Estados Unidos (POLAND; MAILMAN, 1972).

O teatro estava começando a renovar-se e o público estava interessado nesta mudança. O processo se intensificou com diversas prisões do elenco do *Living Theatre* e seu posterior exílio. Lawrence Kornfield, um de seus diretores, foi para o *Judson Poet's Theatre* e Joseph Chaikin, um de seus atores, entrou para o *Open Theatre*. Em poucos anos, o *Living Theatre* criou um novo público e impulsionou aquele novo teatro que começava, sempre se renovando. A prática destes grupos na década de 1960 foi considerada radical e foi desenvolvida, principalmente, em termos de pelo menos quatro aspectos estruturais dualistas: ator e personagem, criação e *performance*, palco e plateia e teatro e vida (WALSH, 1993).

Os primeiros espaços a serem criados para este novo circuito de montagens teatrais experimentais foram o *Caffe Cino*, *Judson Poet's Theatre* e *Café La MaMa* no final da década de 1950. Eram organizações teatrais independentes com o objetivo específico de servir a estes novos grupos que faziam emergir um novo teatro experimental estadunidense. Sem dinheiro, as produções aconteciam por devoção. De acordo com os relatos de Poland e Mailman (1972, p. xii), a semente foi lançada por *Cino*, *Judson* e *La MaMa* através das figuras carismáticas de Joseph Cino, Al Camines e Ellen Stewart, os respectivos proprietários destes espaços, que financiaram peças, dramaturgos, atores, diretores, encenadores e técnicos de teatro em geral.

Quanto aos dramaturgos, tinham as mesmas estéticas e ideais políticos, mesmo que não trocassem entre si informações sobre o processo criativo. Segundo estes autores, foi uma época tão profícua quanto qualquer outro período de ouro da literatura dramática do país.²¹⁶

As peças *Off-off-Broadway* têm uma linguagem comum, construída sobre um conjunto de novos símbolos. Os novos símbolos estão em função do novo público,

²¹⁵ A Patafísica, definida como a ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções, foi criada pelo dramaturgo francês Alfred Jarry. Frequentemente, seus seguidores expressam-se por meio de uma linguagem aparentemente *nonsense*, resultando em um modo pessoal e anárquico de explicar o absurdo da existência.

²¹⁶ Ibid.

pois a *Off-off* foi um teatro orientado para o público. Nem mesmo no início da música nos Estados Unidos e do melodrama houve uma devoção e interação do público aos símbolos. O público participava; eles vaiavam, eles gritavam com entusiasmo, mas, acima de tudo, eles gostavam das peças e frequentavam o teatro porque os novos símbolos eram tão familiares para eles quanto para os dramaturgos. Basta familiarizar-se com a sociologia estadunidense geral para entender a nova sintaxe: os filmes nas noites de sábado, pipoca, coca-cola, rádio, TV, quadrinhos, drogas etc. (POLAND; MAILMAN, 1972, p. xii).²¹⁷

Como todos os outros artistas do século 20, estes novos dramaturgos não tiveram que inventar ou revitalizar mitos para usar seus símbolos e metáforas. Eles não precisaram encontrar necessariamente uma nova linguagem.²¹⁸ O universo dos escritores *Off* e *Off-off-Broadway* era a arte popular estadunidense, o produto criado pelos cidadãos em geral que representa a população. Sendo assim, os ilustradores, designers e fotógrafos, por exemplo, eram os artesãos da nova estética que surgia. Esta arte é a mais representativa dos estilos que floresciam nos anos 1960.

Destacam-se duas das principais peculiaridades, não únicas, desta dramaturgia e encenações *Off* e *Off-off*: o *camp* e o *Pop*, este último no sentido de explosão e mistura de gêneros e estéticas.

O *camp* foi a primeira excentricidade estilística figurada em produto de massa que corporificou a estética da arte popular estadunidense do século 20 e serviu de substrato para a dramaturgia a partir dos anos 1960, 1970 e até meados da década de 1980. No sentido de banalidade, artificialidade ou teatralidade, mediocridade e ostentação extrema a partir do apelo perversamente sofisticado, o *camp* enfatiza os elementos da cultura como sendo frívolos, de pretensão ingênua da classe média e os excessos, chegando ao limite do brega, do mau gosto, da afetação que ironiza ou ridiculariza o que é dominante. O destaque é *The Ridiculous Theatre Company*, fundada em 1967 por Charles Ludlam.

O *Pop* foi o movimento que transmutou o *camp* em símbolos. Como a garrafa de coca-cola estampada em uma tela, sendo modificada em um símbolo concreto do tempo. A *Pop Art* é o movimento que transformou e rotulou os símbolos. “Se as artes visuais podem transformar o *camp* em *pop* e simbolizá-lo, então o novo teatro poderia fazer uso da sensibilidade básica

²¹⁷ “The plays of off-off have a common language that is built on a set of new symbols. The new symbols are a function of the new audience, for off-off is an audience-oriented theatre. Not since the great age of the American music and the melodrama has there been such real audience devotion and interaction. The audience participates; they boo, they cheer, but most of all they enjoy the plays and they attend the theatre because the new symbols are as familiar to them as they are to the playwrights. One need only be familiar with general American Sociology to understand the new syntax: the movies on Saturday nights, popcorn, cokes, the radio, TV, comic strips, drugs, etc.”

²¹⁸ Ibid.

para desenhar seus símbolos. Por que o palco se limitaria aos objetos visuais quando os meios de comunicação podem abranger mais?”²¹⁹

O cinema fez esta estilização com a cultura estadunidense. Quando se diz que um livro ou um filme tem um final hollywoodiano é porque existe ali um modelo generalizado de melodrama que lida com o sentimentalismo simplista. Hollywood se tornou um adjetivo que significa opulência, esbanjamento, excesso e grande dispêndio financeiro. Pode-se dizer que há os filmes da *Elizabeth Taylor*, ou um *Fernando Pessoa*, como há os filmes e as peças do *Tennessee Williams*. E o que Andy Warhol não gostava era a valorização de seus quadros não pelo valor artístico, intelectual ou estético, mas, adquirindo-o como *um Warhol*.

Isso sugeria que a obra de arte, o objeto que elas haviam adquirido, era irrelevante em termos intelectuais e estéticos; a única coisa que importava era tratar-se de um produto de marca que tinha selo de qualidade social e fazia sentido financeiro: era uma boa compra. O fato de que Warhol provavelmente não fizera a peça não importava, bastava que ele a tivesse autenticado quando ela saía de seu ateliê, que ele chamava ruidoso e alegremente de *The Factory*, uma referência direta a seus métodos comerciais de produção [...] (GOMPERTZ, 2013, p. 325).

Tennessee Williams estava saindo de uma fase em que seus trabalhos eram consumidos como produto de massa, produzidos pela indústria cultural. Suas obras eram tidas como de *um Tennessee*, as denominadas *peças famosas* de sua segunda fase.

Esta realidade mercantilista foi apreendida e usada pelos dramaturgos da *Off* e *Off-off-Broadway*. “Eles ligaram as formas cinéticas observadas pela ótica *camp* e as excluíram do *pop*, transformando-as em um novo simbolismo dramático literário estadunidense” (POLAND; MAILMAN, 1972, p. xii).²²⁰

Para se entender historicamente este circuito, é importante lembrar que no final da década de 1950, o teatro de Nova Iorque estava com dificuldades financeiras. A Broadway seguia a rota dos grandes estúdios de Hollywood. Estava produzindo menos peças e cada produção era muito mais cara. O objetivo era superproduções com elencos estelares, verdadeiras castas que envolviam um grupo seleto de atores e que não mudavam a fim de assegurar a popularidade e o sucesso comercial. O teatro *Off-Broadway*, tradicionalmente o esteio do trabalho experimental, chegou na mesma posição. Na década de 1960, custava entre 12 e 15 mil dólares para produzir uma peça não musical neste circuito, dados de 1972

²¹⁹ Id., p. xiii. “If the visual arts could transform the camp recognition into pop and make it a symbol, then the new theatre could make use of the basic sensibility to draw its symbols. Why should the stage limit itself to visual objects when its media can encompass more?”

²²⁰ “They have connected the kinetic forms observed by camp and excluded from pop and transformed them into a New American literary dramatic symbolism.”

(POLAND; MAILMAN, 1972). O público intelectual que a *Off-Broadway* criou estava interessado em remontagens de clássicos como O'Neill, Ibsen, Tchékhov ou no teatro europeu experimental, como Genet, Pinter, Beckett, Ionesco.

As novas formas dramáticas que surgiram neste período de contracultura tiveram, contudo, inspiração em um grande universo dramático focado a partir destes autores europeus que estavam revolucionando a estética teatral mundial naquele momento histórico, porém eram adaptadas ao universo imperialista, mercantilista e do consumismo estadunidense, o que originou o *camp* e o *pop*.

Podemos ver o *Pop* como parte do impulso democrático que tanto sustentou o fermento artístico dos anos sessenta. Imagens reconhecíveis em estilos que já eram amplamente familiares às pessoas garantiam o imediatismo, se não necessariamente a clareza da comunicação. As referências óbvias à arte do passado, bem como a momentos anteriores do século 20, sugeriram que o *Pop* estava cansado de examinar seu próprio tempo com a ajuda de marcadores conhecidos, seja os movimentos do Dadaísmo e do Surrealismo, ou a cultura visual da Depressão e da Segunda Guerra Mundial. Em vez de um modernismo elitista acessível a poucos, o *Pop* propôs uma nova arte aberta para muitos. Ao fazê-lo, ajudou a relegar uma definição restrita do modernismo ao passado, propondo que o presente precisava de algo que deveria ir além (McCARTHY, 2013, p. 76).²²¹

Os resultados foram, por conseguinte, novas maneiras de interpretar o que fugia do método stanislavskiano de preparação de atores. Em 1963, Chaikin usou os exercícios e jogos de improvisação de Viola Spolin para preparar o elenco do *Open Theatre* para os espetáculos *The Conductor*, *The Mirror* e *Inside-Outside*, segundo Plunka (1999, p. 64), o que conferiria um sentido de coletivo e de consciências corporal e social bastante diversa da preparação individual e psicológica de Stanislavski. O filho de Spolin, Paul Sills, fundou o *Compass* em 1956, o primeiro grupo de teatro de improviso nos Estados Unidos. Os jogos e vivências de Spolin seriam, também, utilizados no grupo de Chicago *Second City Company* entre 1959 e 1964 (POLAND; MAILMAN, 1972, p. xiii).

As transições do que era considerado ultrapassado para o novo teatro aconteceram de forma lógica. Explicações ou conselhos já não eram necessários. Utilizavam-se o impressionismo, expressionismo e as teorias da alienação de Brecht combinadas com o teatro da crueldade de Artaud, produzindo uma colagem rica que deu mais força à dramaturgia

²²¹ “We can see Pop as part of the democratic impulse that sustained so much of the artistic ferment of the sixties. Recognizable imagery in styles that were already largely familiar to people guaranteed immediacy, if not necessarily clarity, of communication. Obvious references to past art, as well as to earlier moments in the twentieth century, suggested that Pop was at pains to examine its time with the help of known markers, whether the movements of Dada and Surrealism, or the visual culture of the Depression and World War II. Instead of an elitist modernism accessible to the few, Pop proposed a new art open to the many. In doing so, it helped relegate a narrow definition of modernism to the past by proposing that the present needed something more.”

estadunidense. Nada foi planejado. Foi apenas acontecendo e se desenvolvendo com as agremiações advindas de todos os lados da conjuntura da contracultura.

Os teatros radicais dos anos 1960 e 1970 constituíam uma força vital e significativa para a interrogação sobre as novas formas dramáticas e do teatro. Sua exploração persistente das possibilidades latentes em todos os aspectos da relação entre teatro e vida, indivíduo e comunidade, *performance* e interpretação possibilitaram a fruição de um ambiente extraordinariamente rico em possibilidades teatrais que, ainda hoje, para algumas plateias seriam assustadoras. Produziram um teatro que mudou o terreno da interpretação e da dramaturgia. É nessa função capacitadora do radicalismo deste período que se tem seu legado mais considerável.

Walsh (1993, p. 21-31) aponta que o teatro experimental estadunidense entre estas duas décadas constituía um ataque aos dualismos predominantes: a desigualdade entre raças, classes, gêneros ou orientação sexual, bem como ao policiamento nacionalista, moralista e às guerras estrangeiras. O tema principal teria sido a dessegregação da repreensão moral. Tal como Tennessee, vários dramaturgos sorveram daquele ambiente renovador e experimental. Podem-se levar em conta alguns exemplos, como a peça *A Raisin in the Sun* [1959], de Lorraine Hansberry, que confrontou o público da Broadway com o preconceito sobre a integração de uma família negra à vida da classe média estadunidense. Cinco anos depois, Amiri Baraka [então LeRoi Jones] apresentou argumentos muito diferentes em *Dutchman* e *The Slave*, marcando uma transição na política sobre os negros que pode ser relacionada a uma transformação geral que começava a ocorrer na sociedade e no teatro de protesto daquele período. A primeira peça feminista explícita dos Estados Unidos foi produzida por Anselma dell'Olio em 1969, que focava diretamente nos limites pré-estabelecidos da estrutura e da estética do teatro convencional com argumentos feministas. A peça que causou furor foi *Have You Done for Me Lately* [1969] de Myrna Lamb, na qual um homem, em estado reverso da mulher, estava às voltas com uma gravidez. Logo depois apareceu o *It's All Right to Be Woman Theatre* em 1970, um coletivo feminista radical que rejeitava as estruturas hierárquicas de dell'Olio, considerando-as patriarcais, e fez um teatro voltado apenas para uma plateia feminina.

O teatro gay e mais particularmente o *Theatre of the Ridiculous* utilizou a política social não como um manifesto e sim fazendo uso de estéticas que valorizava a personagem para além do gênero do ator.

O teatro chicano de Luis Valdez, chamado *El Teatro Campesino*, era formado por atores recrutados entre trabalhadores e estava focado em fortalecer o moral e os compromissos políticos de grevistas.

E, finalizando as citações referentes a grupos e seus posicionamentos políticos contraculturais, é interessante lembrar do coletivo que mais se colocou contra a guerra do Vietnã, o *Bread and Puppet Theatre*, fundado por Peter Schumann em 1962, que utiliza bonecos gigantes grotescos, marchando em desfile, com a ideia de que o teatro deveria ser tão básico quanto o pão; o teatro deve alimentar a mente como o pão alimenta o corpo. Sua estética é ainda hoje contra o conformismo opressivo articulado na cultura, na economia ou na construção social do papel sexual do homem e da mulher.

Inúmeros grupos têm utilizado os palcos *Off* e *Off-off-Broadway* desde então. Muitos com repercussão mediana ou famosos, como o atual *The Flea Theatre* ou, ainda, aqueles que marcaram a estética teatral de forma a modificar historicamente a encenação estadunidense e a formação dos atores. Neste trabalho, alguns grupos serão estudados para se compreender a estética nova-iorquina das décadas de 1960 e 1970, sua metodologia de trabalho e seus espetáculos, que são: *The Wooster Group* e *The Performance Group*, *The Living Theatre*, *Open Theatre* e *The Theatre of Ridiculous*. Quando das obras da terceira fase, Tennessee Williams aproximou-se deste experimentalismo certamente a partir da interiorização de suas matrizes quando se deslocava por estes circuitos. “Williams aliou um olhar certo sobre a sociedade em que vivia a inovações dramatúrgicas” (FLORES, 2015, p. 252). O professor e pesquisador Fúlvio Torres Flores contextualiza com esta afirmação a primeira fase de Williams em sua tese de doutorado. Este olhar certo do dramaturgo se estendeu por toda sua obra até a terceira fase.

4.3.2 *The Performance Group* e *The Wooster Group*

“Não estou procurando lógica no texto. Estou me ouvindo - isto não é necessariamente lógico.”
 “Não me importo de perder certas coisas para melhorar o conjunto. É isso que eu acho que estou dizendo: que estou muito consciente do todo, ao contrário de Scott ou Katie. Eles gostam de todos os detalhes. Mas eu sinto que se interfere com o todo, eu tenho que tirar a fala do escritor ou seja qual for a fonte, e eu deixo ir.”
 “Eu não acho que o teatro deve ser escrito, muitas pessoas o fazem. E essas pessoas também fazem um bom trabalho, mas não é o meu jeito.”
 (Elizabeth LeCompte, diretora do *The Wooster Group*, em entrevista a Andrew Quick)²²²

²²² Quick (2007, p. 268). “I am not looking for logic in the text. I am listening for me - this isn’t necessarily logical.”/ “I don’t mind losing certain things to make the whole better. And that is what I think I am saying: that I am very aware, unlike Scott or Katie, of the whole. they like every detail. But I feel if it interferes with the whole, which I try to take from the writer or whatever the source is, then I can let it go.”/ “I don’t think theater is about writing, but a lot of people do. And these people make good work as well, but it’s not my way.”

The Performance Group foi uma trupe de teatro experimental iniciada por Richard Schechner em 1967 em Nova Iorque. Realizavam seus trabalhos em uma garagem chamada *Performing Garage*, comprado na década de 1970 quando o bairro nova-iorquino Soho ainda era um local cheio de armazéns velhos e vazios, ocupados por artistas ávidos pelo experimentalismo. O local é cultuado como um espaço importante para a criação e segurança cênica do grupo (QUICK, 2017).. Em 1975, eles passaram por dissensões e diferenças pessoais e a trupe se reinventou como *The Wooster Group* sob a liderança da diretora e artista teatral Elizabeth LeCompte. Schechner permaneceu no grupo até 1980. O grupo fez um teatro ambientalista – o que significa que cada produção ocorria em um espaço totalmente redesenhado. A maioria de suas produções foram colagens de vários textos, enquanto que outras foram desconstruções radicais de clássicos e algumas poucas obras foram trabalhos inéditos. Os principais espetáculos são as produções dirigidas por Schechner: *Dionysus in 69* [1968], inspirado em *As Bacantes* de Eurípides, texto de Schechner fundamentado em improvisações do grupo; *Makbeth* [de 1969 e idealizado a partir de Shakespeare], texto criado por Schechner; *Comuna* [1970], texto organizado por Schechner a partir de trabalhos experimentais do grupo, que chegou a ganhar um prêmio; e *The Tooth of Crime* [1972], texto de Sam Shepard.

The Wooster Group se originou com montagens dirigidas não só por Elizabeth LeCompte, também por Spalding Gray, a partir dos trabalhos de *The Performance Group*. LeCompte está atuando e é considerada sua maior contribuidora em termos de direção e encenação para o grupo, que começou seus trabalhos em torno de trechos autobiográficos de Gray. Vários artistas foram se juntando ao grupo, que se manteve contínuo desde o início. Segundo o site *The Wooster Group* (2018), eles prosseguem até hoje como fruto de uma constante evolução e com seus muitos colaboradores, o que os levou a realizar vinte e uma peças de teatro, doze filmes/vídeos e cinco espetáculos de dança. Os trabalhos retornam periodicamente como peças de repertório, remontadas como novos trabalhos.

O grupo utiliza a biografia do próprio coletivo e seus componentes, assim como textos já existentes para se obter um princípio organizador para o seu trabalho e dramaturgia. Às vezes, a autobiografia é o foco principal ou apenas um ponto de partida, incluídas e adaptadas a partir de textos famosos fragmentados e embaralhados, a ponto de tangenciar o caos dramaturgico. Igualmente, poderiam ser usados trechos de peças para criar [como feito com *The Crucible* de Arthur Miller em *LSD* ou as últimas páginas de *As três irmãs* de Tchekhov para *Fish Story*]. E, às vezes, uma peça é toda reescrita através do prisma do grupo [como *Vieux Carré*, *To You*, *The Birdie! (Phèdre)*, *Brace Up!* e as peças de Eugene O'Neill].

The Wooster Group é hoje uma empresa de teatro sem fins lucrativos que depende de bolsas e doações de apoiadores. Caracteriza-se pelo seu estilo extremamente experimental, incorporando mecanismos tecnológicos de produção de significados que existem tanto no teatro quanto na cultura popular, “[...] incluindo as várias tecnologias de comunicação – som, vídeo, televisão, bem como pictóricas, cinematográficas e expressões coreográficas” (QUICK, 2007, p. 9).²²³

The Wooster Group busca desnaturalizar a conexão entre ator e personagem ao estilo brechtiano, o ator fala não como se ele estivesse improvisando ou interpretando uma personagem, mas como uma citação. Emprega segmentos de atuação realista em suas produções juntamente com uma grande variedade de estilos que muitas vezes são justapostos na mesma peça. Ao invés de tentar representar o mundo exterior, as peças do grupo refletem conscientemente a própria *performance*, reformulando seu conceito e a textualidade.

Heuvel (1991, p. 99) faz um paralelo do trabalho do *Wooster Group* com a teoria matemática dos fractais. A base da Teoria do Caos afirma que não é a geometria clássica euclidiana a que realmente reflete a geometria dos objetos e dos processos do mundo real. Com a ideia de fractal, tudo deixa de ser visto somente quantitativamente e passa ser visto com um olhar qualitativo. A Teoria foi criada no mesmo ano por Benoit Mandelbrot, matemático francês nascido na Polônia. Descreve muitas situações que não podem ser explicadas facilmente pela geometria clássica e foram aplicadas na ciência, tecnologia e na arte computacional. As raízes conceituais dos fractais remontam às tentativas de medir o tamanho de objetos para os quais as definições tradicionais baseadas na geometria euclidiana falham. A associação do trabalho do grupo com esta teoria vem da observação do caos atingido pela encenação, que pode ressignificar realidades propostas com a *performance* e a textualidade construída, nunca conseguida antes pelos caminhos tradicionais do teatro.

Nestas investigações de textos, o *Wooster Group* parece estar colocando mais ênfase na soma das relações humanas mencionadas por Nietzsche, segundo Heuvel (1991, p. 144), do que em multiplicar as dúvidas sobre as quais a desconstrução é frequentemente baseada. Desapontados com o método interpretativo dos anos 1970, mudaram suas investigações sobre a sociedade utilizando esses textos desconstruídos. Isso os fez reconhecer que, apesar de todos os contornos fractais e deformados aparentes, há padrões, geralmente na forma de relações de poder. Traçam um mapeamento dessas matrizes de poder e dominação da hegemonia e do consentimento. Seus trabalhos, em vista disso, são dirigidos contra esses centros de poder.

²²³ “[...] including the various technologies of communication - sound, video, televisual, as well as pictorial, cinematic and choreographic modes of expression.”

E o uso da *performance* se mostra assertivo para a exposição deste discurso dominante. O grupo lança mão de um impressionante conjunto de metáforas da cultura dos Estados Unidos, descobrindo que confrontar e expor a linguagem como uma universalidade de relações humanas pode ser um método eficaz para entender como a história é escrita dentro de uma cultura e como ela institucionaliza o poder. Interpretar a linguagem torna-se uma atividade que não interpreta passivamente o mundo, produz uma imagem da história como luta social e que reescreve a história, não impondo outro texto.

4.3.3 *The Living Theatre*

“O teatro é o Cavalo de Madeira com o qual podemos tomar a cidade.”
(Julian Beck)²²⁴

The Living Theatre contribuiu ativamente para a formação do circuito *Off* e *Off-off-Broadway*, fundada em 1947 pelo pintor, poeta, cenógrafo e diretor Julian Beck e sua esposa Judith Malina. É um dos mais antigos grupos de teatro experimental existente nos Estados Unidos. Sua estética influenciou a desobediência civil, colocando-se contra a participação estadunidense na Guerra do Vietnã. Foram considerados, pois, *persona non grata* no país na década de 1960. Sua principal intervenção estética revolucionou o teatro quando implantou o fim das fronteiras entre palco e plateia, arte e vida, atores e público, tendo este como partícipe ativo de cenas de seus espetáculos. Começaram, naquela época, com trabalho gestual e corporal.

The Living Theatre encenou quase uma centena de produções em oito idiomas em 28 países dos cinco continentes – um corpo único de trabalho que influenciou o teatro em todo o mundo, segundo The Living... (2018). Durante os anos 1950 e início dos anos 1960 foi uma companhia pioneira na encenação não convencional do drama poético, encenando peças de Gertrude Stein, William Carlos Williams, Paul Goodman, Kenneth Rexroth e John Ashbery, bem como europeus raramente produzidos nos Estados Unidos naquela época, incluindo Jean Cocteau, Federico Garcia Lorca, Bertolt Brecht e Luigi Pirandello. Os trabalhos mais lembrados entre essas produções que marcaram o início do movimento *Off-Broadway*, foram *Doctor Faustus Lights The Lights*, *Tonight We Improvise*, *Many Loves*, *The Connection* e *The Brig* [títulos originais em inglês conforme The Living... (2018)].

Perseguição ou não, *The Living Theatre* teve seus estabelecimentos fechados pelo governo com as afirmações de que os locais não eram devidamente equipados para a

²²⁴ Marrs (1984, p. 90). “*The theatre is the wooden horse by which we can take the town.*”

realização das atividades: o *Cherry Lane Theatre* [fechado pelo Corpo de Bombeiros em 1953], *The Living Theatre Studio* na Broadway na *100th Street* [fechado pelo Departamento de Edifícios em 1956], *The Living Theatre* na *14th Street* [fechado pela Receita Federal em 1963] e *The Living Theatre* na *Third Street* [fechado pelo Departamento de Edifícios em 1993]. Quando estiveram no Brasil o mesmo aconteceu ao participarem do Festival de Inverno de Ouro Preto em 1971, no auge da ditadura militar, sendo presos. Oficialmente por porte de maconha. Supõe-se, inclusive, que denúncias sobre as apresentações chocantes à sociedade mineira da época foram os motivadores da prisão, mobilizando diversas personalidades mundiais a intervir junto ao governo militar para que fossem libertos, que aconteceu, seguida de sua deportação.

Em meados da década de 1960, o grupo criou uma turnê nômade e na Europa, um coletivo, vivendo e trabalhando juntos para a criação de uma nova forma de atuação não-ficcional com base política e o trabalho físico do ator, uma forma de usar o teatro como transformação social. As montagens marcantes deste período incluem *Frankenstein* e *Paradise Now*.

Na década de 1970, *The Living Theatre* criou o ciclo de peças *The Legacy of Cain* [*O legado de Caim*] para serem apresentadas em locais não tradicionais, levadas para prisões brasileiras, aos portões das siderúrgicas de Pittsburgh, em favelas de Palermo e escolas periféricas da cidade de Nova Iorque, gratuitamente para o mais amplo público possível. Uma espécie de teatro de guerrilha, no qual não tinham apoio estatal ou institucional para seus espetáculos, de acordo com Marrs (1984, p. 161-162).

Nos anos 1980, o grupo voltou aos palcos, desenvolvendo novas técnicas participativas que permitiram ao público ensaiar primeiro com a companhia e depois juntar-se a ela no palco como colegas.

Praticamente todas as suas produções depois que deixaram os Estados Unidos em 1964 poderiam ser consideradas teatro político porque lidavam, mesmo que simbolicamente, com aspectos sociais e econômicos. Este teatro livre que faziam emprestou os conceitos do *Happening*, de John Cage.

Segundo Marrs (1984, p. 163), os Becks não estavam pensando em apresentar propostas para reformular o teatro tradicional, era apenas uma alternativa ao que lhes parecia artificial demais e com preços extravagantes para o público. Suas produções tão radicais não foram aceitas pela maioria do público nova-iorquino. Somente com o passar do tempo, alguns elementos de sua abordagem estética foram aproveitados no teatro convencional, conforme indica o autor, que cita a *performance* individual, aceita e popularizada no espetáculo A

Chorus Line.²²⁵ Nudez, linguagem de baixo calão em favor de técnicas artaudianas, atletismo, múltiplos papéis para o ator e a fragmentação foram exaustivamente utilizados. Os diretores se aventuraram a usar a improvisação como um meio de desenvolver novas formas teatrais, permitindo que os atores participassem daquilo que antes era considerado o *dever* do diretor.

Eram peças sem palavras, feitas sob o estilo artaudiano, ritualisticamente e repetidamente... Elas são movimento, som e gesto. Isso teve como vantagem contornar a ação da censura. Uma peça terminou com um bolo que nós tínhamos assado, que tinha seis metros de comprimento e quatro metros de largura. No final da peça, foi devorado pelas pessoas que tinham visto o espetáculo na praça. O enfeite em cima do bolo era uma réplica da nota monetária brasileira - o cruzeiro. O público estava extático. Como também estávamos ao pesquisar *The Legacy of Cain*, sentimos que precisávamos ser convidados para suas casas e conversar com eles. Como um estudo sobre um personagem em uma peça, estávamos estudando o caráter dessas pessoas (RYAN, 1971, p. 23 apud CALLAGHAN, 2002, p. 61).²²⁶

A maior preocupação do *The Living Theatre* tem sido as mudanças social, econômica e política. As técnicas radicais, a seleção e a criação de suas peças só tinham um propósito: mudar o espectador para que ele mude o sistema. Anarquia foi e é o seu objetivo. Os Becks usaram o teatro como uma ferramenta política para efetuar uma revolução, como está descrito na citação acima da atuação do grupo quando estiveram no Brasil. *The Living Theatre* foi um fracasso para os próprios Becks. Durante o ativismo político dos anos de 1960 foi tido como herói pela esquerda radical. Porém, por um tempo, os descontentes em quase todos os lugares negaram suas atitudes e práticas. Mas os tempos mudam.

4.3.4 *The Open Theatre*

“Mostre! Não conte!”
(Viola Spolin)²²⁷

The Open Theatre foi um grupo fundado em Nova Iorque após a realização de um *workshop* experimental em setembro de 1963 por uma equipe de ex-alunos da professora de

²²⁵ Criado, dirigido e coreografado por Michael Bennett, o libreto da peça foi escrito por James Kirkwood Jr. e Nicholas Dante, as letras por Edward Kleban e a música por Marvin Hamlisch. Levado à Broadway em abril de 1975 e ganhador do Prêmio Pulitzer para Drama em 1976.

²²⁶ Ryan, P. R. “The Living Theatre in Brazil.” *TDR* 15.2 (Summer 1971): 21-29. (cf. referência do autor). “These were plays without words, done in an Artaudian style, ritualistically and repetitiously... They are movement, sound, and gesture. This had the advantage of avoiding censorship. One play ended with a cake that we had baked that was six feet long and four feet wide. At the end of the piece, it was eaten by the people who had seen the show in the square. The frosting on top of the cake was a replica of the Brazilian monetary note - the cruzeiro. The reaction of the people was ecstatic. Since we were also researching *The Legacy of Cain*, we felt that we had to be invited to their houses and to talk to them. As one studies a character in a play, we were studying the character of these people.”

²²⁷ SPOLIN, V. *O jogo teatral no livro do diretor*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela; Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 141.

teatro Nola Chilton. Em seguida, se juntou ao grupo o diretor Joseph Chaikin, que havia saído do *The Living Theatre*, e Peter Feldman. Então, teve origem a partir de um desdobramento do *Living Theatre*. Megan Terry é muitas vezes deixada de fora da lista dos fundadores do *Open Theatre* por ser uma mulher e pioneira na dramaturgia feminista. Junta-se ainda Sam Shepard ao grupo de fundadores. O prestigiado dramaturgo belga Jean-Claude van Itallie era um dos membros da companhia. Chaikin, o elemento mais inconformado, achava que o *Living Theatre* se tornara menos interessado na experimentação artística e mais focado no ativismo político, que ele particularmente não queria abraçar. Ele achava que os atores precisavam de treinamento absolutamente específico para fazer o tipo de peça que o *Living Theatre* se prestava a fazer.

A intenção do *Open Theatre* era continuar a exploração da professora Chilton utilizando uma técnica de atuação pós-método, pós-absurda, através de um processo colaborativo que incluía a exploração de questões políticas, artísticas e sociais, que eram consideradas as mais críticas na atualidade em que abarcavam. A partir de métodos de improvisação de Chilton e Viola Spolin, criou exercícios que vieram a dar forma a técnicas radicais que se alinhavam ao teatro pobre de Jerzy Grotowski. De acordo com a dramaturga Megan Terry, o que se fazia era investigar uma estética minimalista, impulsionada pela narração e uma responsabilidade política através do corpo do ator:

Durante os anos 60, estávamos preocupados em nos despir. Os atores de Chaikin e do *Open Theatre* trabalharam para revelar a imaginação conforme projetada pela presença do ator. Mostramos que produções teatrais completas e excitantes poderiam ser feitas com nada além de atores e dois bancos ou quatro cadeiras ou apenas um palco vazio. Não era apenas uma questão de economia, era essencial demonstrar o poder profundo da imaginação e a capacidade do ator em criar um lugar; ou seja, um cenário através da crença na técnica total e do uso da transformação não apenas da personagem, também do tempo e do lugar (TERRY, 1977, p. 18).²²⁸

A experimentação teatral trabalhada por Chaikin surgiu a partir da exploração individual e pessoal; ele estava interessado na experiência pessoal do ator e na relação do ator com a comunidade. Seus exercícios de improvisação ajudavam o ator a se tornar mais livre ao interpretar. A técnica foi inicialmente inspirada pelo método em que o ator se baseia em suas próprias experiências de vida e emoções, todavia com objetivo premente de se libertar das

²²⁸ “During the sixties we were concerned with stripping away. Chaikin and the Open Theater actors worked to reveal the actor’s imagination as projected by the actor’s presence. We showed that full, exciting theatrical productions could be done with nothing but actors and two benches or four chairs or only a bare stage. It was not only a matter of economics, it was essential to demonstrate the profound power of the actor’s imagination and the actor’s ability to create place; i.e. scenery through the power of belief via total technique and through the use of transformation not only of character but of time and place.”

restrições do método. Ele chamou sua técnica de som e movimento. Chaikin escreveu o livro *The Presence of the Actor*²²⁹ [*A presença do ator*] e nele defende que a atuação tradicional nos EUA era uma grande mistura de sentimentos artificiais, que ele chama de sentimentalismo, como se os atores estivessem encarando um desfile de comemoração da independência dos Estados Unidos ou mesmo participando de um culto religioso ou de um comício. Ele se colocou terminantemente em oposição ao método stanislavskiano.

O grupo se reunia em um armazém em Nova Iorque na *Spring Street*.

Durante os dois primeiros anos de sua existência, não houve produções. Em vez disso, houve ensaios abertos ocasionais, *workshops* e oficinas.

A primeira grande produção foi *The Serpent* que teve carreira nacional e internacional. A produção é um exemplo perfeito do teatro experimental da época e mostra como a companhia estava disposta a empregar a improvisação. A peça foi concebida a partir da ideia de que os atores atuariam como padres e que haveria um senso de unicidade para questionar sempre as mesmas coisas que um padre convencional questionaria. Eram feitas perguntas diretamente ao público, como: de onde vem o mal, o que leva as pessoas a cometer assassinato, como manter a inocência em um mundo violento? Embora a maior parte da peça tenha sido feita com movimentos milimetricamente coreografados, com mímica, efeitos sonoros produzidos pelo corpo humano e instrumentos manuais, com textos diretamente da Bíblia, juntamente com vários monólogos, *The Serpent* toma uma rota não linear para chegar a respostas dessas questões. O espetáculo tinha como objetivo lembrar que todos estão presos em uma batalha interminável entre a inocência e a culpa. *The Serpent* não queria respostas. Jogava as perguntas para ajudar os atores e o público a encontrar suas próprias verdades pessoais.

Algumas das obras mais conhecidas da companhia incluem *Viet Rock* [1966] de Megan Terry, com composições musicais de Marianne de Pury, e *America Hurrah* [1966] de Jean-Claude van Itallie.

4.3.5 *The Theatre of Ridiculous*

“RODNEY: E a peça?
BARBA AZUL: Detesto o teatro de vanguarda.”
(Charles Ludlam, da peça *Bluebeard* – a Melodrama in 3 Acts)²³⁰

²²⁹ CHAIKIN, J. **The Presence of the Actor**. New York: TCG, 1993. 176 p.

²³⁰ In: Poland e Mailman (1972, p. 393). “Rodney: What about the play? Bluebeard: I detest avant-garde theater.”

A apropriação de textos literários foi criativamente empregada por vários grupos oriundos nos contextos da contracultura estadunidense aqui já apresentados. Nenhum trabalho foi tão irônico e *queer* quanto aqueles apresentados pela *Ridiculous Theatrical Company* [Companhia Teatral do Ridículo] de Charles Ludlam,²³¹ que ele fundou em 1969 depois de se separar da *Playhouse of the Ridiculous* de John Vaccaro, uma trupe de teatro experimental que antecedeu a estética utilizada por Ludlam. Nesta nova companhia, ele adotou um estilo profundamente lúdico que abertamente resistia a convencionalidades formalizadas sobre o que se conceituava por arte, preferindo utilizar ícones da cultura popular, especialmente do cinema estadunidense das décadas de 1940 e 1950, ao lado de textos literários clássicos.

Eram peças que descerravam os limites entre as culturas alta e baixa, apresentando uma estética pós-moderna típica, como afirma Saddik (2007a, p. 121), por serem lacônicas, fazendo afirmações simultâneas com sua negação. A autora define um aspecto chave do pós-modernismo como sendo “a forma de declaração autoconsciente, autocontraditória e autolimitante. É como dizer alguma coisa, ao mesmo tempo em que coloca aspas ao redor do que está sendo dito.”²³² Ela enfatiza que o caráter distintivo do pós-modernismo está nessa dubiedade assumida e escrachada, que articula o paradoxo que incute e reforça tanto quanto deixa fluir e subverter as convenções e pressuposições que se propõe a desafiar. Lembrando que a preocupação inicial do pós-moderno é desnaturalizar algumas das características dominantes do modo de vida para salientar as convenções e instituições que são naturalizadas, dispostas como categorias que envolvem gênero, sexualidade, patriarcalismo, classe e etnia. Com esta desnaturalização, ao invés de qualquer declaração proselitista ou dogmática, o trabalho de Ludlam pode ser visto como pós-dramático, não obstante político, como finaliza a autora. A este respeito, a *Ridiculous Theatrical Company* era muito diferente das produções abertamente políticas do *Living Theatre* que ele viu pela primeira vez em 1959 e que o influenciaram fortemente. Ele dizia que não fazia um trabalho político, que não pregava ideologias, todavia a companhia apresentava um teatro eminentemente gay como um entretenimento velado, porque ele apenas mostrava a homossexualidade, sem levantar bandeiras, sem se posicionar politicamente, sendo profundamente político.

O repertório da companhia foi exclusivamente dedicado aos escritos de Ludlam, que atuava e dirigia em seus espetáculos. As encenações são conhecidas por combinar paródia, cultura *pop*, *drag queens* e o *camp*. É apresentado por Annette J. Saddik como “uma visão

²³¹ Encontrada na bibliografia consultada tanto com a grafia Ludlam quanto Ludlum. Neste trabalho, adotou-se a primeira, a de maior recorrência.

²³² Ibid., p. 122. “*The form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said.*”

externa de coisas que algumas pessoas tomam como certas,”²³³ uma imagem às avessas que incorpora um senso de humor malicioso por causa destas inversões que falam com um grupo social particular, geralmente marginalizado – no caso, utilizando elementos da cultura gay dos Estados Unidos da época. Em relação aos componentes do grupo:

O Teatro do Ridículo trazia uma trupe de artistas desajustados, extravagantes, de personalidade inquieta e inflamada, que experimentavam nos palcos a evasão de suas personalidades dissonantes, a partir de excessos de violência, humor, liberação sexual e hedonismo (ROIFFE, 2017, p. 6875).

A questão da identidade sexual é evidente nas peças de Ludlam, que incluíam pelo menos um papel de *crossdressing* ou transgênero e remexiam com as noções de gênero heteronormativas. Criando, com isso, a habilidade de entrar e sair de personagens e fazendo sua distinção a partir de pedaços de outras personagens, mais uma característica pós-moderna de seu trabalho, segundo Saddik (2007a, p. 123).

Seus principais sucessos foram *Bluebeard – a Melodrama in Three Acts* [1970], baseado no romance de H. G. Wells, *A ilha do Dr. Moreau* [1896] – em que Ludlam interpretava um cientista *maluco* que tinha seu foco na criação de um *terceiro gênero*, através da geração de um *terceiro genital* alternativo aos masculino e feminino. Utilizava uma forma mesclada de melodrama, comédia de erros e farsa. Outro sucesso muito aclamado foi *Camille* [1973], cujo título completo é *A travesty in La Dame aux Camélias by Alexandre Dumas Fils*. Neste espetáculo, Ludlam assumiu o papel-título e imitou as encenações clichês das peças de Dumas, como as convenções da estética do amor romântico de *A dama das camélias*, clássica peça romântica. Ele interpretou Maria Callas em *Galas, a Modern Tragedy* [1983] e em 1984 escreveu uma versão livremente adaptada de *Medeia* de Eurípides, que só foi encenada após sua morte em 1987. Outra obra bastante famosa foi *Big Hotel* [1966], ainda com Vaccaro, na qual interpretou a estrela de cinema Norma Desmond, do filme *cult* de 1950, *Sunset Boulevard* [*Crepúsculo dos deuses*, no Brasil], que fazia outras referências à cultura popular, tais como anúncios de televisão, canções de sucesso, revistas em quadrinhos, contrapostas com textos literários canônicos, incluindo Shakespeare. Sua peça de 1984, *The Mistery of Irma Vep* [*O Mistério de Irma Vap*, sua única peça montada no Brasil até maio de 2019] foi a mais exigente sob o aspecto físico, pois apenas dois atores desempenham sete papéis através de uma variedade de técnicas de mudança rápida de figurino. Premiada e aclamada, é considerada sua obra-prima.

²³³ Ibid. (2007, p. 123). “An outsider’s view of things other people take for granted.”

Nesse sentido, confluem na peça [de Charles Ludlam] alguns dos principais atravessamentos que construíram a linguagem do Teatro do Ridículo, como a relação com o cinema, o travestismo e o conceito de *camp*, e que o tornaram uma importante influência para um amplo espectro de manifestações culturais, de diferentes décadas e estilos, desde a febre da *disco music* nos anos 1970, passando pelo teatro do besteiro carioca nos anos 1980 até o uso de alguns de seus elementos na estética de cineastas como Pedro Almodóvar, fã declarado do gênero (ROIFFE, 2017, p. 6876).

O interesse de Ludlam em buscar com seus experimentos a melhor maneira de representação objetiva de imagens de um mundo interior nunca antes mostrado com escracho e exagero *camp*, revela a preocupação principal do teatro no final da década de 1960.

4.4 Experimentos e inovações na dramaturgia de Tennessee Williams na *Off* e *Off-off Broadway*: Brecht, Artaud, teatro do ridículo e existencialismo metafísico

“Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento – de forma mais dissonante, porque sensibilizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores. Este desafio do tabu, esta transgressão, provoca a surpresa que arranca a máscara, capacitando-nos a nos entregar, indefesos, a algo que é impossível de ser definido, mas que contém Eros e Caritas.”
(Jerzy Grotowski)²³⁴

*“Não se dirá: Quando a noqueira balançou no vento
Mas sim: Quando o pintor de paredes esmagou os trabalhadores.
Não se dirá: Quando o menino fez deslizar a pedra lisa pela superfície da correnteza
Mas sim: Quando prepararam as grandes guerras.
Não se dirá: Quando a mulher foi para o quarto
Mas sim: Quando os grandes poderes se uniram contra os trabalhadores.
Não se dirá: Os tempos eram negros
E sim: Por que seus poetas silenciaram?”*
(Bertolt Brecht)²³⁵

“Ano após ano, sob o pretexto do Ridículo, tentamos o Sublime.”
(Charles Ludlam)²³⁶

“Pensar contra a corrente de seu tempo é heroico; dizê-lo é uma loucura.”
(Eugène Ionesco)²³⁷

²³⁴ GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 19.

²³⁵ FRASES DE BERTOLT BRECHT. In: **Citações**. Disponível em: <<https://citacoes.in/autores/bertolt-brecht/>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

²³⁶ CHARLES LUDLAM QUOTES. In: **Az Quotes**. Disponível em: <https://www.azquotes.com/author/50384-Charles_Ludlam>. Acesso em: 31 ago. 2018. “*Year in and year out, under the guise of the Ridiculous, we attempt the Sublime.*”

²³⁷ FRASES DE EUGÈNE IONESCO. In: **Citações**. Disponível em: <<https://citacoes.in/autores/eugene-ionesco/>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

Dentro dos influxos e ascendências destes circuitos experimentalistas, quatro principais foram identificados nas seis peças cotejadas neste trabalho. Estas obras possuem diversas outras características sorvidas, igualmente, do momento histórico em que foram escritas, mas, para fins acadêmicos, foram destacadas as presenças predominantes de elementos que caracterizam de fato sua escrita e composição. Elas foram escolhidas por terem maior ocorrência no contexto analítico das seis peças investigadas e por ilustrar todas as questões aqui apresentadas sobre a pós-canonicidade de Tennessee Williams e os experimentos dramáticos *Off* e *Off-off-Broadway*. Algumas destas defluências se repetem em mais de uma peça, evidenciando a mescla de elementos que podem ser destacados na composição artística deste material. Desta forma, serão discutidas aqui, como questões adicionais e conexas à análise das personagens femininas, objetivo principal da tese. Sua análise revela-se que são importantes em seus contextos de forma e conteúdo, não encerrando suas discussões estéticas. São analisados, portanto:

a) Elementos que se alinham com características do teatro épico, destacados nas peças *The Mutilated*, *Kiche*, *Küche*, *Kinder* e *Now the Cats with Jeweled Claws*.

Um passo importante da história do teatro estadunidense da década de 1960 são os experimentos com traços do teatro épico de Bertolt Brecht, criando aspectos completamente novos desta estética na dramaturgia dos Estados Unidos. A incorporação do épico por profissionais de teatro na figura proeminente do dramaturgo trouxe uma dialética diferenciada para a realização das potencialidades radicais do experimentalismo estadunidense. O teatro engajado politicamente voltava, depois do macarthismo da década de 1950, a ganhar espaço com formatos dramáticos que criticavam a sociedade capitalista; personificava algumas requisições dos manifestantes contraculturais e dava um ar totalmente novo ao espaço cultural estadunidense com incorporações épicas advindas do universo brechtiano: a quebra da quarta parede, personagens narradores, distanciamento reflexivo e posturas eminentemente paródicas ou irônicas, além de se observar a incorporação de música para potencializar a crítica sociopolítica. Esse processo de construção dramática, trazendo à tona peças *diferentes*, ocorria, principalmente, por uma mudança sem precedentes do discurso público sobre o radicalismo e o experimentalismo na cultura estadunidense na década de 1960, como visto.

É necessário deixar claro que nestas peças não há expedientes que possam, de fato, ser considerados épicos no sentido brechtiano, pois são adaptados para a realidade da dramaturgia estadunidense e associados a outros elementos estilísticos que complementam as características destas obras naquele contexto ou exploram além dos recursos do teatrólogo

alemão. No caso de Tennessee Williams, o que se observou foi o épico-lírico como expressão adaptada dos sentidos brechtianos.

Brecht esteve exilado nos Estados Unidos de 1941 a 1947, quando foi obrigado a deixar o país por perseguições políticas (BRECHT, 2005). Sua obra foi traduzida para o inglês na década de 1950. Tennessee não tivera contato com os conceitos do teatro épico do dramaturgo alemão antes disso, pelo que se tem historicamente documentado. Neste período de exílio, Brecht teve contato com diversos artistas e com a cena cultural estadunidense. Ele não identificava muitos trabalhos dramaturgicos e encenações que tivessem pareamento com suas próprias propostas. Segundo Weber (2000, p. 47), ele teve contato com alguns musicais em Nova Iorque e o espetáculo que lhe chamou atenção na Broadway foi *Nossa cidade* de Thornton Wilder, com direção de Jed Harris, por haver certa correspondência na estrutura desta peça com suas ideias iminentes. Ao assistir *The Glass Menagerie*, ele não gostou, dando valor apenas à Laurette Taylor, por ponderá-la como uma atriz que se alinhava aos temas épicos que ele mesmo propunha. Esta obra de Tennessee é um marco dramaturgico nos EUA por conter uma personagem narradora e cartazes que anunciam as cenas que são recursos épicos, sem dúvida, mas, de fato, não brechtianos. Há que se ressaltar que a montagem não seguiu as indicações épicas que o dramaturgo havia adotado no texto escrito.

O teatro popular dos Estados Unidos, principalmente o nova-iorquino, começou a incorporar o esquema de Brecht, de crítica lúdica dentro da sua esfera discursiva burguesa, naquele momento em que todo o conjunto de insurreições e novos comportamentos contraculturais estouravam – uma espécie de reforço social e político para assumir posturas experimentais. Na verdade, este esquema é um expediente utilizado não só pelo teatrólogo alemão; não é exclusivamente seu, uma vez que foi largamente empregado no *agit prop* e no teatro ligado à militância política. A cultura ocidental se adaptou ao longo do tempo com estas inovações e as utilizou para sua continuidade. Ironicamente, o próprio trabalho de Brecht é parte desse processo maior de *apropriação* da indústria cultural, sem que o trabalho dele, de fato, fizesse parte dela, pois se tornou peça fundamental nesta revolução estético-estrutural. O teatro estadunidense ressurgia naquele momento, porém, naquilo considerado como sendo experimentalismo, basicamente como uma crítica da cultura.

No caso de Tennessee Williams, o público que esperava novas *The Glass...* e *A Streetcar...* não entendia essa consciência crítica. Peças *diferentes* eram vistas como *estranhas*, um distanciamento estilístico, para serem incorporadas ao drama estadunidense tradicional, até mesmo ultrajantes, como no caso de Tennessee. Elementos épicos já foram utilizados em sua obra de forma extensa, como em *Not about Nightingales*, *The Strange Play*,

The Glass Menagerie, *Camino Real* e *Something Unspoken* entre outras. Esse épico de Tennessee, diferente daquele proposto pelo teatrólogo alemão, está recheado de um lirismo categórico, criando suas características próprias para o distanciamento e a reflexão do público, como fizeram diversos outros dramaturgos dos EUA: Eugene O'Neill em *Strange Interlude* [*Estranho interlúdio*, 1928] com o recurso épico de monólogos interiores que as personagens não poderiam dizer às demais; Thornton Wilder em *Our Town* [*Nossa cidade*, 1938] com o eu épico no papel do diretor de cena e a questão da passagem rápida do tempo em *The Long Christmas Dinner* [*A longa ceia de Natal*, 1931], mesmo recurso utilizado por Williams na instigante peça em um ato *The Strange Play* de 1939 (WILLIAMS, 2008b, p. 174-186); Arthur Miller nas recordações da personagem de Willy Loman em *Death of a Salesman* [*A morte do caixeiro viajante*, 1949], na qual se identificam três tempos concomitantes de ações dramáticas na mesma peça (SZONDI, 2001).

O estudioso literário e filólogo Peter Szondi era um europeu escrevendo na Europa e, certamente, não chegou a ter contato com trabalhos extremamente importantes pela potência épica que apresentam, negligenciando análises de obra importante como *We, the People – A Play in Twenty Scenes* [*Nós, as pessoas – uma peça em vinte cenas*] escrita por Elmer Rice em 1933. Nem mesmo com as peças da terceira fase de Tennessee Williams, afinal seu livro foi publicado da década de 1950: *Confessional* [1966], em um ato, e sua versão longa *Small Craft Warnings* [1972] escrita depois de sua morte em 1971, em que as personagens paralisam a cena, voltam-se ao público, explicam-se e, sem demora, retornam à cena, que é descongelada. O que, também, acontece no final de *Kirche, Küche, Kinder*.

A dramaturgia de Tennessee, épico-lírica, por excelência, apresenta uma demanda particularmente grande de atenção às suas nuances compositivas, ou seja, à sua prosódia exuberantemente sulista, aos diálogos repletos de impurezas léxicas e gramaticais, à expressividade poética delicadamente imperfeita, e à recorrência de um certo mordente de humor com toques de ironia (BETTI, 2012b, p. 26).

As peculiaridades das peças aqui investigadas de caráter épico-lírico, revelam um aprofundamento crítico e social na forma deste material dramaturgico até então raro no conjunto de obras do autor e marcante para o teatro estadunidense dito experimentalista;

b) Particularidades próximas ao teatro da crueldade de Antonin Artaud em *Kirche, Küche, Kinder*, *Now the Cats...* e *The One Exception*;

A proposta do teatro da crueldade de Antonin Artaud foi mais uma das grandes intercessões no teatro estadunidense durante os anos 1960, tendo suas características próprias adaptadas à realidade social e política dos Estados Unidos. O termo *crueldade* se refere aos

meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre as quais está assentado o mundo ocidental – a começar pela própria linguagem. Entre os elementos teatrais mais combatidos estão: a visão do teatro como entretenimento; a caracterização psicológica das personagens; e a valorização exagerada da dramaturgia em relação à encenação.

E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso (ARTAUD, 1999b, p. 89).

O princípio artaudiano afirma que o mundo ambíguo que afeta o ser humano está sob o impacto de forças que rompem e destroem a sua coerência e esta descrição abarca autores como Jean Genet e August Strindberg em suas últimas peças experimentais, em particular, mesmo que não houvessem tido contato com a obra de Artaud. As peças de Williams são costumeiramente associadas aos seus longos discursos líricos. Em princípio, estes trabalhos mais poéticos não parecem corresponder imediatamente à visão de Artaud de mudar o papel primário da fala, reduzindo-a, como um meio de conduzir as personagens aos fins externos.

Apenas quando de suas peças da terceira fase, Williams finalmente começou a materializar um teatro com rudimentos artaudianos que expressam um “‘medo metafísico’ além da linguagem, que explora o que não pode ser figurado em palavras” (SADDIK, 2015, p. 43, destaque da autora),²³⁸ ainda sem deixar seu lirismo. Por este motivo, tem-se um teatro da crueldade *adaptado* à estilística tennesiana: algo como uma *crueldade lírica*. Nestas peças, extinguiu quase diligentemente as extensas rubricas que se assemelhavam a verdadeiras descrições literárias. O que aparece é a violência [lírica] como uma manifestação do medo e da frustração de estar preso na fala e, desse modo, a fisicalidade do teatro cria um espaço para a emancipação, relativizando sua importância, explorando o caos representado por essa violência e dando à interpretação performática uma chance de superar o sistema stanislavskiano ou explorá-lo nas técnicas das ações físicas que eram novidades nos Estados Unidos, diferente de hoje, quando já são vastamente utilizadas.

É precisamente esse caos que vai além das construções racionais, do realismo e do naturalismo, com o qual o teatro da crueldade de Artaud se ocupa. Artaud não está diretamente interessado na violência em si, assim como Williams. Ele se foca no impulso por trás do ato violento, os instintos e desejos primitivos em seus estados mais puros antes de

²³⁸ “‘Metaphysical fear’ beyond language, one that exists to explore what cannot be expressed in words.”

serem reprimidos pela cultura, fluindo em formas distorcidas e/ou sublimadas. Isso flui na escrita de Williams através de sua veia poética prontamente marcada.

Ter esses impulsos representados como um teatro ritualístico é, conceitualmente, evidência do teatro da crueldade [lírica], observados em peças como *The Frosted Glass Coffin* e *Lifeboat Drill*. Embora seja difícil dizer que qualquer peça corresponda exatamente à visão de Artaud, *The Gnädiges...* e *This Is the Peaceful Kingdom* conseguiram libertar o espectador de uma confiança no conteúdo e suas construções linguísticas, criando através do som e gesto a crueldade do real que permanece intraduzível. O próprio formato de peça em um ato fortalece esta forma de expressão mais arrojada, o que não isenta que suas peças longas desta fase se alinhem ao teatro da crueldade, não artaudiano de fato, como *A House Not Meant to Stand*. Segundo Saddik (2015, p. 42), “um elemento chave que liga o trabalho de Artaud com as peças antirrealistas da terceira fase de Williams é precisamente uma revelação da crueldade metafísica que está além da representação lógica, marginalizando a fala e tirando vantagem da fisicalidade do teatro.”²³⁹ Concordando com a autora, as peças em que Williams se apropria de algumas ideias artaudianas estão preocupadas com aspectos do teatro ligados à mente inconsciente, favorecendo a intuição, o sentimento e a experiência sobre a razão e a celebração cataclísmica dessas funções sensoriais através da apresentação ritualística,²⁴⁰ sem deixar o lirismo. Cria, assim, o país do dragão como ele mesmo intitula ou o seu próprio *país tennesiano*.

Comparando com as peças anteriores, à medida que foi assumindo uma dramaturgia antirrealista, física e diferente dos paradigmas da Broadway, desapareceram em suas peças da terceira fase as figurações apreendidas pelas pressões e formas de controle institucionalizadas na sociedade. As punições que aconteciam com personagens transgressoras, com pulsões sexuais que as levavam a consequências drásticas, tal como Donald [de *Summer at the Lake*], Val Xavier [de *Orpheus Descending*] e Sebastian Venable [de *Suddenly, Last Summer*], agora não existem mais pela falta de preocupação com os ditames sociais. A ideia de Artaud de que cultura é sinônimo de artificialidade e repressão se materializa em Williams de forma menos explícita por conta de sua linguagem poética, mas evidente.

A anarquia que Williams usou em algumas de suas peças da terceira fase se alinhou com a revolta artaudiana, a rebelião artística que nega a realidade e elege a imagem como símbolo imediato e urgente do espetáculo, não como adereço ou subterfúgio. O mimetismo

²³⁹ “One key element that links Artaud’s work with Williams’ later anti-realistic plays is precisely a revelation of the metaphysical cruelty that lies beyond logical representation, marginalizing language and instead taking advantage of the physicality of the Theatre.”

²⁴⁰ Ibid., p. 46.

não tem mais lugar no teatro da crueldade, ele cria outros espaços, explora o terror que vai além da expressão racional, criando agora não mais as ilusões, descritas pela famosa personagem Blanche em *A Streetcar...*, mas uma distopia que retira as personagens do foco individual. O grotesco serve como figura de linguagem adequada nesta nova forma dramatúrgica das peças tennesianas. O ridículo que vem do absurdo das situações e personagens distorce a realidade ao mesmo tempo em que a expõe imagetivamente (KAYSER, 2013). É o que acontece com Tennessee ao transpor em suas obras o trabalho de Artaud, com resultados díspares com mesmo destino. O teatro da crueldade nas obras de Williams não representa a vida. As naturezas primitiva e pré-lógica fluem naturalmente. Isso rompe com as concepções estéticas anteriores, o que causa um despertar social. Artaud propunha inverter a moralidade e os conceitos de bom e mal, assim a cultura e a obediência à lei passaram a ser mal e violenta e o poder passou a ser bom para os efeitos do teatro;

c) Atributos e generalidades do *camp*, do exagero e do grotesco a partir do teatro do ridículo. Além de *Kirche, Küche, Kinder*, outras peças que conjugam com esta estética são *Now the Cats...*, e o grotesco em especial, em *A Cavalier for Milady*.

O termo *camp* está relacionado a duas raízes, de acordo com Roiffer (2017, p. 6877). A primeira delas é o verbo francês *se camper*, que pode ser entendido como uma atitude segura, extravagante e provocativa. Pode ser uma palavra associada com o acrônimo K.A.M.P., de *Known As Male Prostitute* [conhecido como um garoto de programa, em tradução literal]. Sendo assim, a palavra *camp* congrega a ostentação e a afetação homossexual, os exageros gestuais e comportamentais. Em português, um termo usado para traduzir o *camp* poderá ser *fechação*, que sugere uma situação apoteótica, de esplendor, segundo Lopes (2006, p. 385).

A maior referência orientativa a respeito do conceito *camp* é o controverso artigo *Notes on Camp* [Notas sobre o *Camp*] (SONTAG, 1964), publicado pela primeira vez em 1964, no bojo convulsivo dos movimentos de contracultura. São 58 notas dedicadas a analisar obras de Oscar Wilde, porém o artigo construiu uma robusta moldura teórica para o termo, considerando-o como um conceito de *sensibilidade* que reúne objetos, filmes, móveis, canções, romances e arquitetura em torno de uma inclinação estética emoldurada pelo exagero efeminado. Seria uma sensibilidade que prefere angústia, crueldade e loucura, que se alinham com obras de Rimbaud, Kafka e Artaud (ROIFFE, 2017). “O *camp* seria uma sensibilidade puramente estética, refletindo uma seriedade fracassada e novos padrões do que é bom e

ruim.”²⁴¹ Susan Sontag vê a relação do *camp* com a teatralização da vida, ao afirmar que seria “a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 1964). O *camp* seria a vitória da forma sobre o conteúdo, da estética sobre o moralismo, da ironia sobre a tragédia, o que resulta em uma apreciação “descompromissada e despolitizada – pelo menos apolítica.”²⁴² O texto da escritora, crítica de arte e ativista Susan Sontag foi julgado por identificar um esvaziamento da sua conotação política, colocando-o apenas como um esteticismo jocoso, que propunha uma visão cômica do mundo e não considerava dimensões histórico-críticas. Segundo Roiffe (2017, p. 6878), a dimensão política do *camp* é uma prática que opera além de uma revolta externa, como um mecanismo de sobrevivência, provocando uma força política sutil que age habilmente na reconfiguração da cultura dominante. O *camp* se entrega a uma sensibilidade irônica típica da estética pós-moderna de zombaria e negação (SADDIK, 2015).

Ludlam e sua companhia exageravam no artifício e na bufonaria, zombando do excesso de seriedade do teatro realista, oferecendo fantasias infantis e paradoxais de desordem e anarquia sexual através da sensibilidade *camp* e do grotesco. Eles empregam praticamente todos os truques do *show business*, figurinos muito elaborados, a confusão do pastelão que lembrava os Irmãos Marx, incluindo rupturas dramatúrgicas bastante sofisticadas e de efeito cênico que remetem a Pirandello e Brecht, a fim de quebrar as ilusões tradicionais do teatro (KAUFMAN, 2005, p. 206). Tennessee não utiliza os mesmos expedientes cômicos do teatro do ridículo. Não há *crossdressing* e os efeminados estão mergulhados em uma ambiguidade que emerge uma luta do realismo com o exagero *camp*. Os recursos desta estética são observados como uma forma lacônica de evidenciar um retrato sério de uma situação profundamente desesperadora ou triste, de forma a emergir risos, compaixão e paródia. Assim, o recurso funciona até como um expediente épico-lírico. Sendo assim, Tennessee cria sua própria forma de introduzir o elemento *camp* em sua escrita.

d) Idiossincrasias com o chamado teatro do absurdo, que neste contexto estadunidense será ponderado sob a conjuntura de um existencialismo metafísico. As peças destacadas são *Now the Cats...* e *I Can't Imagine Tomorrow*.

A revolta existencial ou metafísica, com suas raízes na desilusão e perda do objetivo de vida no pós-guerra na Europa, com a morte de milhares de pessoas, ganhou um sentido dilatado no contexto estadunidense, refletindo, por conseguinte, a desumanização e os avanços do capitalismo.

²⁴¹ Ibid., p. 6877.

²⁴² Ibid.

Algumas das características estéticas do designado teatro do absurdo pelo ex-professor de arte dramática Martin Julius Esslin, com seu texto sobre teatro mais influente da década de 1960 (ESSLIN, 2018), podem ser identificadas em algumas peças da terceira fase de Tennessee Williams ao se observar que não apresentam conflitos, na evidência de um teatro de situação, não investigando ou resolvendo questões de conduta ou de moral. A estrutura se assemelha bastante ao *vaudeville* e as ações dramáticas são descontínuas e estranhas à realidade. A relação dialógica se dá por engenho de palavras, contrassensos ou trivialidades, não realismo e um lirismo incisivo, tal como sempre fora utilizado por Williams. Desta vez, tomando como matéria dramática os efeitos das tensões e contradições acumuladas nos Estados Unidos. Observa-se cada vez mais situações críticas desta sociedade e da ideologia dominante do país, com laconicidade e ironia, o que pode “dar uma expressão épica implícita” (BETTI, 2012b, p. 22). As repetições fartas trazem sentidos e expressam sensações e sentimentos. As palavras, que são as portadoras das ideias no teatro desde Ésquilo, são, muitas vezes, subordinadas à comunicação dos sons mecânicos e dos movimentos, o que prova a maestria do autor com elas. Williams lança mão destes aspectos para acentuar as ambiguidades e inconsistências humanas, fortalecendo seu simbolismo, distorcendo a realidade. O texto fragmentado é uma marca de rebelião, uma alegoria relativa aos distúrbios civis observados no país com as insurgentes manifestações nas principais cidades dos Estados Unidos e em muitos *campi* universitários, modos de vida diferenciados e as solicitações de grandes mudanças contraculturais, políticas, sociais, econômicas, comportamentais e artísticas afluentes de um momento histórico sem precedentes. A desintegração é o sinal de uma violência política, que pode se dar por murmúrios, sons e silêncios, como na peça da terceira fase *The Demolition Downtown* (SAVRAN, 1992). O dramaturgo sinaliza uma simpatia pelos rebeldes. Bem como um pareamento com Artaud, ao desarticular a palavra como elemento único de comunicação e elegendo a fisicalidade, lacunas, silêncios e frases desconexas e incompletas como parte do sistema de inteligibilidade formal da obra.

No chamado teatro do absurdo as peças são, do início ao fim, escritas desta forma. Todavia, Tennessee utiliza estes expedientes em trechos de suas obras. O que existe é uma mistura do seu lirismo, sua estilística rebuscada na construção de diálogos que lembram o realismo, mas de uma hora para outra mudam para estas construções metafísicas que desestruturam a forma clássica do drama, causam estranhamentos e expõe uma nova linguística para tratar forma e conteúdo na inspiração da estética existencialista.

Enquanto escrevia *Camino Real*, uma peça modulada em estações tal como fazia Strindberg, que já era uma inovação em relação à dramaturgia tradicional, concomitantemente

Beckett, Ionesco e Genet escreviam peças que aniquilaram convenções realistas, experimentando diferentes modos de expressão e representação da linguagem mais concisa, com fragmentação e repetições. Williams estava atraído por esse novo *estilo* e achava que estes escritores, assim como Jack Gelber, Albee e Pinter estavam inovando em seus esforços para revelar aspectos ocultos da experiência humana e, como observou em uma entrevista com Lewis Funke e John E. Booth, “sondando sutilezas das relações humanas que não foram exploradas” (DEVLIN, 1986, p. 98).²⁴³

Tanto Saddik quanto Savran, assim como outros [pesquisadores], veem a fragmentação do drama expressionista e do [chamado] teatro do absurdo como essencialmente negativa: uma expressão da desesperança da condição humana e da doença dos indivíduos e da sociedade. Isso implicitamente é uma patologia das personagens desses dramas. Porém aqui [nas peças da terceira fase] vemos Williams descrevendo ambiguidade por implicação, contradição em indivíduos ‘aterrorizantes’ e ‘verdadeiros.’ O tom é bem diferente e sugere uma visão mais positiva e esperançosa da humanidade, na qual podemos ver um elemento de excitação, em vez de medo, nesse conhecimento ‘aterrorizante’ (TYRRELL, 2013, p. 153, destaques da autora).²⁴⁴

A pesquisadora Susan E. Tyrrell defende em seu doutorado que Tennessee não seguia os passos do chamado teatro do absurdo como regra a ser reproduzida a partir do contexto europeu pós-guerra. Ele fez *o seu próprio* teatro do absurdo, como havia feito à sua maneira os expedientes formais já citados. Ela identifica uma aura mais confiante neste dramaturgo, diferente da pessimista dos europeus, mesmo porque Williams entrou pelas veredas da *black comedy*, interpelada com a ironia e o lirismo. Isto pode denotar a manifestação dramatúrgica de existencialismo metafísico no cenário estadunidense de uma forma bastante singular em relação à Europa. Não se pode afirmar que Williams escreveu peças com características semelhantes ao chamado teatro do absurdo, ele operou sob outras circunstâncias de uma forma que o desconstruiu, porque misturava o lirismo; ao mesmo tempo que desmonta sua própria forma poética, embaralhando-a com os expedientes do chamado teatro do absurdo. Emerge aí, portanto, o existencialismo metafísico.

David Savran tem uma visão da linguagem de Williams alinhada à Teoria *Queer*, colocando-a como uma expressão estilística da homossexualidade, daí a visão mais *divertida* do dramaturgo estadunidense, diferente do pessimismo do chamado teatro do absurdo europeu

²⁴³ “Exploring the subtleties of human relationships that haven’t been explored.”

²⁴⁴ “Both Saddik and Savran, like others, see the fragmentation of expressionist and absurdist drama as essentially negative: an expression of the hopelessness of the human condition and the sickness of individuals and society. This implicitly pathologises the characters in these dramas. But here we see Williams describing ambiguity, and by implication, contradiction, in individuals as ‘terrifying,’ but ‘true.’ The tone is quite different and suggests an altogether more positive and hopeful view of humanity, one in which we can see an element of excitement, rather than fear, in this ‘terrifying’ knowledge.”

– “um jogo de sinais e imagens, de texto e subtexto, de elaboração e substituição metafórica, de revelação e ocultação” (SAVRAN, 1992 p. 83).²⁴⁵ Annette J. Saddik vê esta nova linguagem como um dispositivo minimalista destinado a desestabilizar conceitos de lógica, temporalidade, linearidade e objetividade e, assim, noções convencionais da própria realidade, alinhando-se com Tyrrell (2013, p. 154). Em outras palavras, onde Savran vê a linguagem de Williams como uma expressão de uma história cultural, Saddik a vê como um gênero literário. O que vem a corroborar a visão de Linda Dorff ao dizer que Williams cria a sua própria forma de reverberar o chamado teatro do absurdo em sua obra: “Nas décadas de 1960, 1970 e início dos anos 1980, Williams emprestou técnicas metadramáticas de Pirandello, Jean Genet, Bertolt Brecht e Peter Handke, redefinindo-as em seus próprios vocabulários teatrais” (DORFF, 2000, p. 8).²⁴⁶ Ele incorreu com o chamado teatro do absurdo, dessa maneira, o mesmo que fez com o épico ao criar sua própria expressão épico-lírica, construiu seu próprio *existencialismo metafísico*, o seu próprio teatro da crueldade [lírica] e sua própria maneira de ironicamente usar o *camp*.

Na peça *I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays* o dramaturgo faz uma remissão a *Seis personagens à procura de um autor*, apresentando uma peça dentro de uma peça, tal como fez em *Outcry*, com personagens abertamente épicos nas figuras do Dramaturgo e do Diretor. A personagem Tye diz: “Tudo muito Pirandello” (WILLIAMS, 2012b, p. 229).²⁴⁷ Um recurso lacônico, típico de Tennessee Williams, que diz aos leitores/público o quanto ele estava mergulhado na experiência de usar os expedientes do chamado teatro do absurdo: uma paródia, divertida e profundamente distante do pessimismo lânguido do contexto europeu.

²⁴⁵ “A play of signs and images, of text and subtext, of metaphorical elaboration and substitution, of disclosure and concealment.”

²⁴⁶ “In the 1960s, ‘70s, and early ‘80s, Williams borrowed metadramatic techniques from Pirandello, Jean Genet, Bertholt Brecht and Peter Handke, but redefined them in his own theatricalist vocabularies.”

²⁴⁷ “All very Pirandello.”

5 REVOLUÇÃO SOCIAL E FEMINISMO: ELA ESTÁ INDO EMBORA DE CASA PARA SEMPRE

“VICARRO: [...] Uma coisa que eu sempre reparo em vocês mulheres...

FLORA: O que, seu Vicarro?

VICARRO: Estão sempre agarradas em alguma coisa. Essa bolsa...

FLORA: Minha bolsa?

VICARRO: Não tem por que ficar com a bolsa na mão. Não tá com medo que eu pegue, tá?

FLORA: Meu Deus, não! Num tava com medo disso.

VICARRO: Não seria política da boa vizinhança, né? Mas agarra essa bolsa só pra ter onde se apoiá. Não é verdade?

FLORA: É. Eu gosto de sempre ter uma coisa na mão.

VICARRO: Claro que gosta. Sente que tem muita coisa incerta por aí. Máquinas pegam fogo. Brigada de incêndio sem equipamento decente. Não há proteção nenhuma. O sol da tarde é quente. Não há proteção. As árvores nos fundos da casa. Não são uma proteção. O tecido desse vestido – não é uma proteção. E o que a senhora faz, dona Meighan? Pega a bolsa

branca. Ela é sólida. Ela é firme. Ela é certa. É uma coisa pra se agarrar. Entende o que eu quis dizer?”

(Tennessee Williams, da peça 27 Carros de algodão)²⁴⁸

“She...[we gave her most of our lives]/Is leaving [sacrificed most of our lives]/Home [we gave her everything money could buy]/She's leaving home, after living alone, for so many years [bye bye]”

(Paul McCartney/John Lennon)²⁴⁹

“MULHER: Eu não sou igual a tantas outras mulheres, mas eu sou uma mulher.”

(Tennessee Williams, da peça The Recluse and His Guest)²⁵⁰

“King: Você não vai acabar mais jovem, nem mais bonita, nem mais elegante, mas –

Mulher do Centro da Cidade: Sim, sim, puta!”

(Tennessee Williams, da peça The Red Devil Battery Sign)²⁵¹

A classe operária e outros setores das sociedades desenvolvidas sofreram grandes mudanças após a Segunda Guerra. As mulheres começaram a desempenhar um papel impressionantemente maior neste setor e, sobretudo, as mulheres casadas. Em 1940, a maioria delas vivia com os maridos. A remuneração feminina era de 14% do total dos assalariados homens nos Estados Unidos. Em 1980, era mais da metade (HOBBSAWM, 1995).

Desde o fim do século 19 as mulheres desempenham atividades de escritórios, lojas, serviços em centrais telefônicas e profissões assistenciais, setores feminizados que cresceram devido ao grande desenvolvimento da agricultura e da indústria. As mulheres entraram em peso na educação superior. Em 1960, na Europa e América do Norte não chegavam à metade dos estudantes. Em 1980, metade ou mais de todos os estudantes eram mulheres nos Estados Unidos, Canadá, Alemanha Oriental e Bulgária.

As mulheres casadas, em grande parte mães, inseridas no mercado de trabalho e a expansão da educação superior levaram ao impressionante reflorescimento dos movimentos

²⁴⁸ Williams (2012a, p. 51-52).

²⁴⁹ MCCARTNEY, P.; LENNON, J. She's Leaving Home. In: **Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band**. Parlophone-Apple Records, 1994. CD. Faixa 6. 3:35min. *“Ela [nós demos a ela o melhor de nossas vidas]/Está indo embora [sacrificamos nossa vida]/De casa [demos a ela tudo que o dinheiro poderia comprar]/Ela está indo embora de casa para sempre [adeus]”*

²⁵⁰ Williams (2016b, p. 9). *“WOMAN: I am not like many women but I am a woman.”*

²⁵¹ Williams (1992, p. 343, destaque do autor). *“King: You're going to wind up not young anymore, not beautiful, not elegant, but - Woman Downtown: Yes, yes, puta!”*

feministas a partir da década de 1960. Elas conquistaram o voto e direitos civis depois da Primeira Guerra e da Revolução Russa. Só nesta década de 1960 o feminismo começou a crescer, embora fosse um movimento pertencente essencialmente à classe média escolarizada. Na década de 1970, ainda mais na seguinte, as mulheres se tornaram uma massa política importante, como nunca tinham sido.

Contudo, a própria amplitude da nova consciência da feminilidade e seus interesses tornam inadequadas as explicações simples em termos da mudança do papel da mulher na economia. De qualquer modo, o que mudou na revolução social não foi apenas a natureza das atividades da mulher na sociedade, mas também os papéis desempenhados por elas ou as expectativas convencionais do que devem ser esses papéis, e em particular as suposições sobre os papéis públicos das mulheres, e sua proeminência pública (HOBSBAWM, 1995, p. 306-307).

O autor comenta que as mulheres entraram no mercado de trabalho não pela ideologia do movimento feminista. De fato, foi para suprir as necessidades básicas e pela pobreza, tanto quanto pela preferência dos patrões por operárias, por serem mais baratas e mais dóceis ou simplesmente pelo crescente número de famílias chefiadas por mulheres. Mesmo assim os sinais de mudanças sociais e culturais são significativos e até mesmo revolucionários no que diz respeito às expectativas das mulheres sobre elas mesmas, do mundo e sobre o lugar delas na sociedade.

Antes da Segunda Guerra, a liderança política feminina era impensável. Após 1945, isso já era possível e em 1990 dezesseis Estados já tinham mulheres na liderança. O mundo político estava, de fato, mudando rapidamente, embora elas representassem papel simbólico em muitos lugares.

Em 1981, as mulheres haviam eliminado os homens das ocupações de escritório, ainda em posição subalterna, formando 50% dos agentes e corretores imobiliários e quase 40% dos bancários e agentes financeiros. As profissões tradicionais na área de direito e medicina se restringiam à grande maioria masculina. 35% dos professores universitários, mais de um quarto dos especialistas em computadores e 22% nas ciências naturais, eram agora mulheres e os monopólios masculinos do trabalho braçal estavam inalterados; apesar disso, 2,7% eram caminhoneiras, 1,6% eletricitas e 0,6% mecânicas de automóveis. Estas profissões eram resistentes às mulheres tanto quanto os médicos, engenheiros e advogados.²⁵²

No início da década de 1960, as maiores preocupações da mulher estadunidense que entrava no mercado de trabalho eram como conciliar a vida familiar e o casamento com a carreira ou o emprego.

²⁵² Ibid.

Estavam com toda razão preocupadas com igualdade entre homens e mulheres, um conceito que se tornou o principal instrumento para o avanço legal e institucional das mulheres ocidentais, pois a palavra ‘sexo’ foi inserida na Lei dos Direitos Cívicos estadunidense de 1964, originalmente destinada a proibir apenas a discriminação racial.²⁵³

Apesar de ganhar menos que os homens e não trazerem grandes contribuições monetárias à família, o elemento conscientemente emancipatório foi decisivo para as mulheres mudarem de vida e de posição na sociedade. Muitos casais viviam em cidades separadas, embora casados. As mulheres, por sua vez, não mais seguiam os esposos, devido sua posição empregatícia, ao menos nos círculos intelectuais da classe média. Não havia a possibilidade de perturbar a carreira da mulher e seu direito de decidir onde quer exercê-la. Homens e mulheres se tratavam como iguais neste aspecto.

O feminismo trouxe “uma revolução moral e cultural, uma dramática transformação das convenções de comportamento social e pessoal,”²⁵⁴ gerando mudanças na família tradicional e nas atividades domésticas.

As diferenças entre homens e mulheres sempre foram motivos de dissensões e discussões étnicas, sociais e culturais. A tradição judaico-cristã estabelece que à mulher é atribuído o pecado original, aviltamento e corrosão masculina. Na Idade Média, eram queimadas em fogueiras se não tivessem seu comportamento padronizado respeitado, no século 19 eram esquecidas no convento e, no século passado, internadas em manicômios pelos mesmos motivos.

Associada à fragilidade, ela tem exercido o papel de doméstica servil, seguindo os protocolos da sociedade patriarcal. Para a professora de História associada da *The New School Lang* de Nova Iorque, Elaine S. Abelson (2003, p. 106), isso se deu por ideologia, restrições morais e a noção idealizada da maternidade e da família.

No final do século 19 e início do 20, ativistas dos primeiros movimentos organizados de mulheres perceberam que elas não existiam nos textos legais da História. O contínuo desenvolvimento das Ciências Sociais resgatou a história da mulher em meados do século passado, provocando a expressão feminina. Eliminando a mulher da história oficial e seu posicionamento na sociedade e na política, têm-se a garantia de desigualdade sexual e a reafirmação dos preconceitos e das relações de poder dos homens sobre as mulheres (HANNAM, 2008). Nesse sentido, mantêm os interesses patriarcais tradicionalistas.

²⁵³ Ibid., p. 311, destaque do autor.

²⁵⁴ Ibid., p. 313.

5.1 *Southern Belles* e loucura: Opressão, dependência e heteronormatividade

“Eu acho que não abri um livro na minha vida que não tivesse algo a dizer sobre a inconstância das mulheres. Canções e provérbios, todos falam sobre a inconstância das mulheres. Mas talvez eu devesse dizer que foram escritos por homens.”
(Jane Austen)²⁵⁵

“É meu dever, para com nossos bravos guerreiros, manter as mulheres bonitas.”
(Margaret Mitchell, do romance ...E o vento levou)²⁵⁶

“MRS. YORKE: [Em frente ao espelho reclamando furiosa para a porta do solarium] Não duvido disso. Você e suas bobagens intelectuais! Suficientes para espantar qualquer homem sensato. Eles não querem uma resenha de livro ambulante, Lily! Eles querem carne e sangue. Por que não se faz de boba pra variar? Apenas fique sentada sem dizer nada. Dê uma chance para que eles tomem a iniciativa...”
(Tennessee Williams, da peça Por que você fuma tanto, Lily?)²⁵⁷

*“Perla: King, King, eu pensei que –
King [sem olhar para ela]: Pensou? Você pensou? Eu nunca achei que você pensava!”*
(Tennessee Williams, da peça The Red Devil Battery Sign)²⁵⁸

Tennessee Williams sempre mencionou em entrevistas sua terna e veemente estima a respeito de sua relação com as mulheres. Afirmava entendê-las e, para manifestar isso, escrevia sobre elas. Em todo o conjunto de sua obra há uma sucessão de personagens femininas estudadas e desejadas por atrizes por se mostrarem provocantes e desafiadoras para se levar ao palco. Talvez, por este motivo, estas personagens, à primeira vista, poderiam chamar atenção pelo aparente alinhamento ao conceito das *Southern Belles*, concebida sobre a visão moralista e patriarcal da mulher subserviente e servil.

Southern Belle é um conceito que está relacionado com a origem aristocrata: mulheres descendentes de nobres franceses coloniais, huguenotes colonizadores do Sul e Centro-Sul dos Estados Unidos. As filhas dos grandes donos de plantações foram as *Belles*. Essas mulheres tornaram-se mito não só pela beleza física, mas, e fundamentalmente, por obedecerem a política sexual servil. Com objetivo de se casar com um cavalheiro saudável antes dos vinte anos, preparava-se durante toda sua infância e adolescência, cultivando os dotes exigidos: *só precisavam* ser bonitas, coquetes e virgens – requisitos absolutamente necessários para serem apropriadas para desposar os sulistas agricultores, sempre com aparência e trejeitos de pureza e afabilidade (STRNADOVÁ, 2013). Com a decadência social iniciada no século 19, as características das *belles* passaram a seguir uma nova política, cultuando a domesticidade e a castidade. “O papel feminino ficou, então, restrito à família

²⁵⁵ AS 100 MELHORES FRASES FEMINISTAS. Disponível em: <<https://pt.lifeder.com/frasesfeministas/>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

²⁵⁶ FRASES DE *E O VENTO LEVOU*. In: **Querido jeito**. Disponível em: <<https://queridojeito.com/e-o-vento-levou/2>>. Acesso em: 27 fev. 2018e.

²⁵⁷ Williams (2011, p. 122).

²⁵⁸ Williams (1992, p. 352). “Perla: King, King I think -
King [without looking at her]: Think, do you, you think? I never thought you thought!”

como esposa, mãe e guardiã da moral e dos bons hábitos, dissimulando, ainda, sua própria libido. Seria mais confortável à sociedade enfatizar sua beleza física para não incorrer em instabilidades e desvios mentais” (ARNAUT, 2017, p. 33). No final daquele século e nas primeiras décadas do século 20, o retrato destas mulheres na literatura e na dramaturgia era idealizado, contemplando as características das *belles*.

A partir da década de 1920, com as mudanças na economia, política e condições sociais do país, o voto, o trabalho fora e o ingresso em universidades, não existia mais espaço para aquela figura feminina já mitológica do Sul. Após a Grande Depressão, uma parcela expressiva das mulheres que já trabalhavam estava desempregada, tanto quanto os homens. Encontrar um trabalho remunerado era mais difícil que para os homens, por preconceito. Muitas delas passaram a morar na rua. Os trabalhos mais comuns, se encontrados, eram em fábricas, faxinas domésticas, garçonetes e trabalhadoras da área do vestuário e da beleza (ABELSON, 2003, p. 106, 108, 110).

Williams não manifesta uma opinião preconceituosa ou distorcida da mulher quando a apresenta como um ser fora do processo de produção da sociedade, em situações adversas ao casamento [como nas peças *The Day on Which a Man Dies*, *Ivan's Widow*, *Aimez-vous Ionesco?* e *Green Eyes*]; da sociedade em relação à homossexualidade [*Why do You Smoke So Much, Lily?* e *Something Unspoken*]; o papel, a figura e a construção da feminilidade na sociedade [*A Recluse and His Guest*]; ou da mulher obesa que não obedece o padrão corporal imposto pela indústria cultural à sociedade e só lhe resta conviver com espíritos de pessoas mortas [Nora em *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*].

Em toda sua obra, as personagens femininas são consideradas notáveis, embora não sejam distintas representantes dos direitos humanos ou do feminismo. Não é este o objetivo de Williams, como comentado anteriormente, retratar heroínas ou seres humanos acima da sua condição na sociedade heteronormativa e patriarcal ou os estabelecidos pelo *establishment*. Suas personagens femininas apresentam dicotomias que podem causar espanto e, talvez, indignação, mas, certamente, faz um retrato da história estadunidense que poucos querem ver ou considerar: mulheres que precisam ser silenciadas [ou internadas em sanatórios] para não revelarem segredos ou simplesmente por terem comportamentos fora dos padrões, por não estarem conectados com a produtividade servil mercantilista do sistema [como Kyra em *The One Exception*] ou por que precisam ter suas pulsões sexuais abafadas [como Nance em *A Cavalier for Milady*]. Sua obra clama não para se pensar sobre as mulheres enlouquecidas ou lunáticas. O âmago, possivelmente, está na sociedade que as torna

assim ou simplesmente quer que sejam reconhecidas desse modo. São personagens deslocadas da sociedade, são *outsiders*.

Historicamente, as mulheres têm sido doutrinadas pela ideologia do romance heterossexual através de contos de fadas e pela propaganda sobre a padronização comportamental, sendo a elas reservado o papel de dependência e submissão, que implica severas obrigações para sustentar a sociedade do psicologismo *pop* e da indústria cultural. Com o estudo destas personagens pelo lado da psicanálise é interessante lembrar sua figuração estereotipada dada por estas análises, tais como Kataria (2011), que analisa as mulheres de Tennessee sob os aspectos junguianos, elencando os arquétipos utilizados pelo autor para configurar essas personagens e encerrando sua análise somente sob esses aspectos: mães, hetairas, amazonas e médiuns. Fechando, assim, sua análise *profunda* sob esses aspectos e negligenciando contornos na abordagem feminina. Um trabalho análogo, que ilustra a abordagem estereotipada na obra de Williams, é a tese de Sara N. Koehler (2012, p. 52), no qual a pesquisadora afirma que “as personagens [femininas] das peças de Tennessee Williams são muitas vezes pessoas que lutam com identidade, sexualidade e relacionamentos românticos [...] personagens que se encontram em relacionamentos abusivos e sexualmente confusos.”²⁵⁹ Na análise destas personagens femininas, Blackweell (1970, p. 13) faz uma busca incessante da compreensão psicanalítica destas mulheres: “Embora seja verdade que muitas das personagens de Williams falam com sotaques sulistas, um exame minucioso revela que seus problemas são os antigos e universais do coração humano em sua busca pela realidade e pelo sentido da vida.”²⁶⁰

O que se percebe na tessitura de composição das personagens de Williams não é a aplicação de esquemas teóricos de comportamento engajados politicamente, todavia a forma como as apresenta faz emergir um recorte considerável da burguesia sufocada por estruturas econômicas e sociais fechadas que lhes deixam poucas opções de vida, o que revela o papel da mulher e sua participação nas instituições sociais. Isso não leva a uma postura feminista, muito menos a dramaturgia o sugere. São personagens criadas a partir de uma concretude em que o *problema de ser mulher* revela as circunstâncias desta realidade.

A análise dramatúrgica que a lê como um produto do meio em que vive, subordinada a esta sociedade que minimiza a posição da mulher enquanto ser humano e pessoa civil, um mundo machista e paternalista, certamente é diferente e pode abrir um leque de possibilidades

²⁵⁹ “The characters in the plays of Tennessee Williams are often people who struggle with identity, sexuality and romantic relationships [...] characters who are caught in abusive and sexually confusing relationships.”

²⁶⁰ “While it is true that many of Williams’ characters speak with Southern accents, close scrutiny reveals that their problems are the old, universal ones of the human heart in its search for reality and meaning in life”

estéticas para novas encenações, dar chances para uma leitura mais objetiva das metáforas e uma compreensão superior sobre todo o conjunto estético das obras de Tennessee, principalmente no que tange à profundidade histórica de sua dramaturgia.

5.2 No More Southern Belles: Mulheres para a sociedade pós-contracultura em Tennessee Williams

“CLIENTE: Você é homem ou mulher?”

MULHER: Eu não estou vestida como uma mulher, mas eu sou uma mulher.

PADEIRO: Você também não está se vestindo nem como homem nem como mulher, eu diria.

CLIENTE: O que você está vestindo?

MULHER: Sua pergunta é natural. Suponho que eu esteja vestida como-

PADEIRO: Ela não sabe o que ela está vestindo.

CLIENTE: Eu não posso culpá-la por isso.”

(Tennessee Williams, da peça *A Recluse and His Guest*)²⁶¹

“Uma vez que alguém foi salvo por uma mulher - e eu fui salvo inúmeras vezes por inúmeras mulheres - é surpreendente saber como elas são abusadas e mal compreendidas em nosso mundo. É cultural; é habitual; inferno, é até mesmo bíblico: não se pode confiar nas mulheres, nem dar permissão para que possuam algum controle, algum poder, esse preconceito envenenou todas as mulheres que posso chamar de amiga, e conheço algumas mulheres que você acha que estão isentas desse ódio, mas nenhuma delas está. Tudo o que eu citei com essa pestilência de espírito como um amigo de mulheres e como homossexual que sou, para muitos, simplesmente uma mulher sem suas formas femininas é inteiramente inútil, tenho visto esse ódio muitas vezes, de perto. Você - quando você é um amigo das mulheres, quando você é um defensor das mulheres, quando você é o beneficiário de tudo o que as mulheres podem dar, você pode começar a retribuir os presentes sendo sua testemunha. A palavra - sobre as mulheres - deve continuar sendo se solte, seja ouvida, percebida.”

(Tennessee Williams, entrevista a James Grissom)²⁶²

“Suas mulheres [personagens de O’Neill e Williams] incorporam as ansiedades psicológicas de uma sociedade confrontada por uma ordem de mudança. As protagonistas femininas tendem a se entregar à introspecção mórbida e ao envolvimento com o eu. Sempre que essas mulheres tentam tomar um novo caminho, elas têm que lidar com as pressões emocionais não apenas da sociedade, mas também de dentro delas mesmas. Tal é o efeito da tradição e da cultura no indivíduo.”

(Charu Mathur)²⁶³

“We are living in a material world and I’m a ma-material girl.”

(Peter Brown e Robert Rans, da canção *Material Girl*)²⁶⁴

²⁶¹ Williams (2016b, p. 6). “CUSTOMER: Are you a man or a woman?/WOMAN: I am not dressed as a woman but I am a woman./BAKER: You’re not dressed as a man or a woman either, I’d say./CUSTOMER: What are you dressed as?/WOMAN: Your question is natural. I suppose I am dressed as-/BAKER: She doesn’t know what she is dressed as./CUSTOMER: I can’t blame her for that.”

²⁶² Devlin (1986, p. 200). “Once one has been saved by a woman - and I have been saved countless times by countless women - it is startling to learn how abused and misunderstood they remain in our world. It is cultural; it is habitual; hell, it is even Biblical: Women are not to be trusted or allowed to possess any control, any power. This prejudice has poisoned every woman I can call a friend, and I have known some women you might think exempt from this hatred, but none are. Virtually everything I write deals with this pestilence of the spirit. As a friend to women, and as a homosexual, which is, to many, simply an unformed and entirely useless woman, I have seen this hatred many times, up close. So I say to you - when you are a friend to women, when you are an advocate for women, when you are the beneficiary of all that women can give, you can begin to repay the gifts by being their witness. The word - about women - must continue to get out, be heard, heeded.”

²⁶³ Mathur (2002, p. 171). “Their women embody the psychological anxieties of a society confronted with a changing order. The female protagonists have a tendency to indulge in morbid introspection and in involvement with the self. Whenever these women attempt to take a new road, they have to cope with emotional pressures not only from the society but also from within themselves. Such is the effect of tradition and culture on the individual.”

²⁶⁴ BROWN, P.; RANS, R. *Material Girl – Madonna*. In: **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/madonna/64680/>>. Acesso em: 21 fev. 2019. “Estamos vivendo em um mundo materialista e eu sou uma garota materialista.”

Ao sistematizar uma análise mais esquadrihada da obra de Williams, é possível identificar que o dramaturgo está focado mais na decadência da sociedade. A *Southern Belle* é um mito resistente a desaparecer. Strnadová (2013, p. 8) afirma que é necessário analisar este estereótipo para diagnosticar ou mesmo exprimir a sociedade na qual as personagens de Williams são inseridas. A composição destas personagens parece contemplar estas fachadas, desconstruindo a *Southern Belle*. A pesquisadora tcheca Anna Strnadová expõe um Tennessee Williams mais crítico que outros escritores, traçando personagens femininas com características menos virtuosas e mais conflituosas, lembrando aqui da sua extensa liberdade em criar *outsiders*, “embora ainda possuíssem um rastro destas fontes, principalmente no que se refere à repressão e submissão.”²⁶⁵ Com Williams, eclodiu uma visão crítica da mulher na sociedade. Agora, o mito era usado para “desmistificar a encarnação de virtudes, beleza, passividade, submissão, virgindade e assexualidade, que provou contribuir para a instabilidade e desestruturação da sociedade moderna.”²⁶⁶

Nas peças da terceira fase, Tennessee faz um aprofundamento da condição feminina em um mundo completamente diferente daquele retratado em suas peças anteriores. A mulher ainda é vista como vítima da intolerância sob o jugo do machismo, da subserviência, do patriarcalismo e da heteronormatividade. Mas “não há mais *Southern Belles*” (KAPLAN, 2016, p. 85).²⁶⁷ Nestas peças, Williams está trabalhando com substratos daquela mulher que tem decisão e atitude em uma conjuntura histórica diferente, durante e pós-contracultura, sorvendo os eflúvios radicais das manifestações feministas e suas conquistas na sociedade mergulhada na tradição. A mulher procura seu próprio caminho sem subterfúgio, considerando que o movimento feminista cresceu. São aquelas que, segundo Falk (1961, p. 93), “são muito superiores às donas de casa medíocres e às faladeiras que frequentemente aparecem como carbono de um tipo que simboliza a antipatia de Williams para com o medíocre [...]”. Embora mergulhadas no mundo machista e na sociedade patriarcal, não precisam mais ser as arrogantes mães ou tias para impor sua personalidade e vontades tal como Amanda Wingfield [*The Glass Menagerie*] e Sra. Fenway [*Summer at the Lake*] ou as solteironas que exercem papel semelhante com sua insistente soberba, que se tornam fardos para a família e acabam às voltas com pulsões sexuais e se volvem, muitas vezes, vilãs alcoviteiras, como Tia Emmie [*You Touched Me!*] e Ethel Sunter [*Candles to the Sun*].

²⁶⁵ Idid., p. 10.

²⁶⁶ Ibid., p. 11.

²⁶⁷ “No more Southern belles.”

A mulher constrói e assume sua identidade, porém ainda será considerada uma espécie de “monstro,” referência ao grotesco por Saddik (2015, p. 19). Poderá insistir na atuação *natural* da sua feminilidade, como prevê a sociedade patriarcal. Williams escreve sobre uma mulher que conquistou um lugar na sociedade, mesmo que muitas vezes parcial, continuando oprimida apesar da revolução sexual. Desta forma, Williams mostra que as insurreições contraculturais não foram tão eficazes e que já denotaram certas diferenças sociais e políticas na construção do papel social da mulher. Muitas vezes, as personagens representam a mulher mutilada pela opressão social e pelos urgentes apelos para que volte à condição tradicionalista. A contracultura trouxe para o dramaturgo uma nova percepção estética desta mulher e assinalou um momento de maior abertura para mostrar personagens com características que retratassem aspectos antes impensáveis em sua obra, alargando aspectos críticos em relação ao seu papel social.

Em sua primeira peça longa, *Candles to the Sun*, Tennessee já assinalava uma personagem feminina, Hester, com características eminentemente feministas, mesmo que embrionárias e que só seriam intensificadas social, política e historicamente quase 30 anos depois, após as manifestações das mulheres em torno do feminismo e os direitos civis. Em uma de suas falas mais marcantes, digna de ser lembrada, Tennessee já assinalava um recorte da mulher que o autor só iria mostrar sem superficialidades e artifícios novamente quando de sua obra da terceira fase, amparada pelos irrompimentos sociais das décadas de 1950, 1960 e 1970. A fala de Hester poderia muito bem ter sido tirada de uma obra escrita nestas décadas.

HESTER: Num tô? Eu tô velha igual aquelas colina sem fim lá fora. Essa é a minha idade! [*Ela ri amargamente.*] E o diabo tá se apossando do meu espírito! [*Ela se levanta e sua voz se torna agitada.*] Eu vou dar o troco na mesma moeda daqui pra frente. Num me interessa o que acontecer. Eu vou começar a lutar. Tá na hora de alguém começar a lutar. O Bram num vai, ele é muito tonto. Ele é um escravo por natureza. Mas eu, eu tô ficando cansada disso. Eu tô aqui já faz tempo, quase que toda minha vida. Já vi gente nascer e morrer nesse campo, suas vida inteira do começo ao fim, escavando a terra e num recebendo nada em troca só mesmo continuando vivo pra continuar escavando. É isso. Tá na hora de alguém fazer alguma coisa aqui além de escavar e comer terra. *Eu tô farta!* [*Ela fica quase sem fôlego, apertando o peito.*].²⁶⁸

Com isso, é possível distanciar-se das análises exclusivas de aliança biográfica em sua obra, tal como afirma Poarch (2010, p. 01): “Ele se sente atraído [para retratar] mulheres por causa da proximidade que tinha com sua mãe, Edwina, e sua irmã, Rose.”²⁶⁹ É possível uma

²⁶⁸ WILLIAMS, T. **Velas ao sol**. Tradução de Fúlvio T. Flores. Petrolina. 2018. p. 41-42. (digitado). Texto cedido gentilmente pelo tradutor.

²⁶⁹ “He was drawn to women because of the closeness he shared with his mother, Edwina and his sister, Rose.”

harmonização com contextos sociais e políticos mais amplos que potencialmente expandem a leitura da mulher na obra tennesiana.

6 SEIS PEÇAS DE 1964 A 1983: UMA PERCEPÇÃO ANALÍTICA SOBRE AS PERSONAGENS FEMININAS

“MULHER: Eu não posso viver sem ter algo para cuidar.”
(Tennessee Williams, da peça *Every Twenty Minutes*)²⁷⁰

“‘Mulher’ eu disse a ela, ‘Mulher, o que a mantém viva?’
‘O que a mantém tão cintilante, sua fonte de faz de conta?’”
(Tennessee Williams, da peça *A purificação*)²⁷¹

“MOÇA: Não importa o quão difícil possa ser um lugar para se chegar - se o homem estiver lá, a mulher vai, enfim, enfeitar aquele lugar com sua presença. Não importa quão alto seja - não importa quão profundo seja -, não importa o quanto esteja precariamente entre esses dois lugares! - Torna-se o País das Maravilhas para a mulher no instante em que ela pode esticar as mãos e com as pontas de seus dedos, tocar os dedos dele!”
(Tennessee Williams, da peça *Stairs to the Roof – a Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages*)²⁷²

“BLANCHE: [...] Uma mulher culta, inteligente e de boa educação pode enriquecer a vida de um homem. Beleza física é efêmera. Um bem transitório. Mas a beleza do espírito e a ternura do coração – e eu tenho tudo isso – não se podem tirar, ao contrário, elas crescem. Crescem com os anos! Como é estranho que me digam que eu sou uma mulher frustrada! Quando eu tenho todos esses tesouros enterrados no coração! [...]”
(Tennessee Williams, da peça *Um bonde chamado Desejo*)²⁷³

Tennessee Williams celebra em suas peças a ilusão, como ela é idealizada e aqueles que a idealizam, comenta Kaplan (2016, p. 78). As mulheres são poderosas ilusionistas no palco tennesiano, vão além da *magia*, elas conseguem se transformar. Suas peças seriam escritas pensando no perfil feminino, seus contextos e sua profundidade existencial. “Ao criar os papéis femininos, Williams entende que a mulher – como Blanche coloca em *Um Bonde* – tem que criar ilusões para elas mesmas [e para os outros] para sobreviver.”²⁷⁴

Em suas peças da primeira fase, o dramaturgo estaria personificando mulheres que usam da sua aparência e astúcia como um meio de sobrevivência, tal como as garotas coristas de um musical da Broadway (SADDIK, 2016). David Kaplan as identifica em diversas peças da primeira fase como um rol de estereótipos do dramaturgo. São mulheres glamorosas, tais como as figuradas em *Beauty is the Word*, *The Magic Tower*, *In Our Profession*, *The Parade* e em *At Liberty*.²⁷⁵ Assim que aparecem com seu charme, em breve cometem certos deslizes ou são colocadas em situações de confronto. Se Blanche coloca que 50 por cento do charme da mulher é ilusão (WILLIAMS, 1988, p. 54), a outra metade é o que resta da mulher em si, escondida, para lutar com as consequências do seu charme.

²⁷⁰ Williams (2012c, p. 86). “WOMAN: I can’t live without something to care for.”

²⁷¹ Id., 2012a, p. 105.

²⁷² Id., 2000a, p. 102. “GIRL: It doesn’t matter how difficult a place may be to arrive at—if the man is there, the woman will ultimately grace that place with her presence. No matter how high it is—no matter how low it is—no matter how precariously suspended in the middle! —It becomes Wonderland to the woman the very instant that she can stretch out her hands and with the tips of her fingers touch the tips of his!”

²⁷³ Id. (1988, p. 191).

²⁷⁴ Ibid., p. 80. “In creating women’s roles, Williams understood that women – as Blanche points out in *Streetcar* – have had to create illusion for themselves (and for others) in order to survive.”

²⁷⁵ Ibid.

Williams percebeu que, em um mundo dominado por homens, as mulheres ansiavam pelo que as domina, senão as destruiriam. Um psicanalista poderia diagnosticar o sadomasoquismo, porém para o poeta, e Williams era um, esses anseios são submissão a algo maior do que a si mesmo, tão grande quanto um oceano ou um deus. Fazer uma leitura de Williams e suas mulheres de forma sociológica é ter uma visão parcial, de maneira política, como reflexos de seu tempo, ou como projeções de sua própria experiência. As mulheres em suas peças fazem parte e contribuem para uma paisagem imaginária da sua própria visão e seus aspectos foram reconfigurados quando ele encontrou maneiras novas e diferentes de mostrar seu ponto de vista – mesmo quando ela viria a mudar. O que de fato aconteceu (KAPLAN, 2016, p. 84).²⁷⁶

A forma de retratar a mulher foi se alterando ao longo de sua obra, embora Tennessee tenha permanecido por um bom tempo fiel à retratação da corista que busca manter a imagem tradicional de mulher frágil e delicada diante das convenções sociais, embora seja uma mulher forte, de personalidade – como Vera em *The Fat's Man Wife* e Mulher em *The Pink Bedroom*, ambas peças em um ato iniciais. Kaplan (2016, p. 85) destaca essas *moças do coro* em personagens femininas de outras obras longas de distintas épocas: Sissy Goforth de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, Myrtle de *The Seven Descents of Myrtle* e Maggie em *Cat on a Hot Tin Roof*. Da mesma forma, essas personagens são particularizadas em peças em um ato: Flossie de *Curtains for the Gentleman*, Bessie de *At Liberty*, Millie e Aileen de *Cairo, Shanghai, Bombay!*²⁷⁷ As mulheres de Williams são as criadoras de sua própria ilusão e, tal como estas personagens à beira da caricatura, possuem e desfrutam do poder da própria feminilidade para chegar aonde anseiam, mesmo se tiverem que arcar com consequências drásticas. Produzir, ler ou assistir as peças de Tennessee Williams hoje é conversar sobre os papéis da mulher, ilusória ou real, no palco e na sociedade.

Há, da mesma forma, outros tipos construídos bastante recorrentes em todo o conjunto de obras, não só as mulheres atreladas às pulsões sexuais, do País do Desejo, mas aquelas que estão à espera da concretização do sonho estereotipado que a sociedade lhe impõe, as eternas mulheres que esperam. Há aquelas que são sempre vítimas das circunstâncias, estão caracterizadas por um contexto artaudiano, vivendo em um mundo estranho e inadaptável, as que ele assinalou em seus últimos anos de vida como habitantes do País do Dragão, segundo sua própria expressão.

²⁷⁶ “Williams saw that in a world dominated by men, women longed for the thing that would dominate, if not destroy, them. A psychoanalyst might diagnose sadomasochism, but to the poet, and Williams was that, those longing are submission to something larger than oneself, as large as an ocean or a god. It's a partial view, to see Williams and his women in a sociological way, in a political way, as reflections of their time, or as projections of his own experience. The women in his plays are part of and contribute to an imaginary landscape of his own envisioning and their aspects were reconfigure as he found new and different ways to report on his vision - even as it changed. Which it did.”

²⁷⁷ Ibid., p. 87.

Potencializar essa força feminina sem dar características das *belles*, das coristas ou das que estavam atreladas ao desejo sexual fez com que houvesse um estranhamento geral sobre a mulher na abordagem da terceira fase, que seria vista como *não natural*. Os críticos e o público em geral perceberam isso – o País do Dragão – de maneira drástica.

Os substratos analisados neste capítulo são a partir da figuração da mulher na sociedade em transição das décadas de 1960 a 1980 e do paradoxo sobre a insistência em exigir a posição feminina no espaço tradicional quer seja patriarcal ou da construção social de seu papel, sem deixar de pensar na forma como Williams a figurava em suas obras iniciais, confrontando seus papéis ilusórios e reais. Com isso é possível perceber mudanças na ação social, do mesmo modo na imagem da mulher como matéria figurada nestas obras, muitos passos além das mulheres do coro antes retratadas.

Tennessee Williams traz nestas peças uma crítica severa ao sistema, tornando-o uma personagem protagonista em todas as obras, fluindo, com isso, uma visão focada da mulher, sem mensagens ou fábulas, apresentando ideias, pensamentos, questionamentos. Se em um primeiro momento ele transparece a solidão humana, o comportamento divergente se contrapõe com o conformista, trazendo à tona suas significâncias existencial e política. Isto porque são revelados mais do que subjetividades. Significativamente há um foco sobre a opressão da mulher na sociedade. Por isso mesmo, as obras aqui analisadas são, ao mesmo tempo, pessoais e políticas, públicas e privadas, arte e engajamento, mesmo sem intenção. Cada personagem feminina analisada tende a ser uma espécie de discurso político de sua dramaturgia, desde que figura uma crítica mordaz, quase um ataque à sociedade.

Seis peças da terceira fase são analisadas para identificar essa figuração da mulher, levando em consideração os contextos históricos de cada uma em sua década, investigando suas diferenças e confluências experimentais:

- a) década de 1960: *The Mutilated* [1964] e *I Can't Imagine Tomorrow* [1966];
- b) década de 1970: *A Cavalier for Milady* [1976] e *Kirche, Küche, Kinder – An Outrage for the Stage* [1979]; e
- c) década de 1980: *Now the Cats with Jeweled Claws* [1981] e *The One Exception* [1983].

Outras questões de forma e conteúdo são analisadas, identificando as confluências experimentais da dramaturgia destas épocas nos Estados Unidos, completando a análise das peças aqui cotejadas no caráter de forma e conteúdo.

6.1 As mutiladas [1964]

“BLANCHE: A lei diz que a mulher deve agradar ao homem... ou então desistir! [...]”
(Tennessee Williams, da peça *Um bonde chamado Desejo*)²⁷⁸

“LOUISE: Eu não sou uma mulher convencional, mas não sou uma mulher promíscua.”
(Tennessee Williams, da peça *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*)²⁷⁹

“FRIEDA: Não - são as mulheres que pagam o preço de admissão para a vida. [...] Os homens amam a carência - as mulheres não. Homens ferem uns aos outros e as mulheres param o sangramento.”
(Tennessee Williams, da peça *I Rise in Flames, Cried the Phoenix*)²⁸⁰

“CIDADÃO: Você não é como muitas mulheres e não é como uma mulher [...]”
(Tennessee Williams, da peça *A Recluse and His Guest*)²⁸¹

The Mutilated está centrada em duas mulheres, Trinket Dugan e Celeste Delacroix Griffin, que vivem no *French Quarter* [Bairro Francês] de Nova Orleans, Louisiana, um bairro de classe social menos abastada. Elas são amigas de longa data, mesmo que atualmente estejam brigadas. É véspera de Natal. Celeste acabou de sair da cadeia, presa por furto em uma loja. Seu irmão rompe com ela ao mesmo tempo em que é expulsa do quarto do hotel onde reside. Como a amiga Trinket vive no mesmo lugar, ela tenta se refugiar em seu quarto. Trinket vive em um mundo fechado e solitário e está zangada com a revelação de seu grande e terrível segredo: a amputação cirúrgica de seu seio esquerdo por causa de uma mastectomia, que Celeste ameaça trazer à tona – o que a faz sentir-se uma mulher mutilada. Naquela noite, Trinket procura uma companhia masculina e escolhe um belo marinheiro que a trata com insensibilidade e violência verbal. No dia seguinte, ela ainda não parece feliz e acaba recebendo a amiga antiga em seu quarto, retomando a amizade com conversas triviais. No entanto Celeste afirma ter uma visão de Nossa Senhora ao ouvir uma música natalina no rádio, o que cessa as dores no seio mutilado de Trinket. Ambas presenciam um milagre que as salva do abandono e da dor.

Está estruturada em sete cenas, cujos diálogos são entremeados por um coral. Portanto, a música faz parte da narrativa.

As 13 personagens da peça são: Celeste, Henry [irmão de Celeste], Trinket, Slim [o marinheiro com quem Trinket passa a noite], Bruno [marinheiro amigo de Slim], Maxie [o homem que explora Garota Passarinho], Garota Passarinho [*Bird Girl*], Policial, Bernie [o

²⁷⁸ Williams (1988, p. 127).

²⁷⁹ Id., 2008b, p. 283. “LOUISE: I am not a conventional woman but I am not a promiscuous woman.”

²⁸⁰ Id., 1970, p. 63. “FRIEDA: No - it's women that pay the price of admission for life. [...] Men love dearth - women don't. Men cut wounds in each other and women stop the bleeding.”

²⁸¹ Id., 2016b, p. 9. “CITIZEN: You are not like many women and you are not like any woman.”

recepcionista do hotel], Mulher no bar, Rainha Piedosa [ao que parece é uma travesti], Tiger e o Policial da Guarda Costeira.

6.1.1 A tragédia pastelão de Tennessee Williams: Peças não convencionais não são compreendidas e aceitas

“ELOI: A senhora lê os jornais, ouve o que dizem, passa por janelas abertas. Não pode estar alienada do que acontece! Uma mulher foi terrivelmente mutilada ontem à noite. Um homem quebrou uma garrafa e torceu o gargalo quebrado na cara dela.”
(Tennessee Williams, da peça *Auto da fé*)²⁸²

“CHICKEN: Uma mulher pode ser fraca e não ser repugnante. [...] Eu não tenho respeito por pessoas fracas e inferiores.”
(Tennessee Williams, da peça *Kingdom of Earth – a One-act Play*)²⁸³

“MYRTLE: Eu tenho tido uma vida muito difícil. Você não entende como é a vida para uma mulher como eu.”
(Tennessee Williams, da peça *Kingdom of Earth – a One-act Play*)²⁸⁴

“E: Ela não conta! É uma mulher!”
(Jean-Paul Sartre, da peça *Entre quatro paredes*)²⁸⁵

A versão de *The Mutilated* aqui utilizada foi publicada em 1970 na coletânea de peças em um ato *Dragon Country* (WILLIAMS, 1970, p. 81-131). Teve sua estreia na Broadway em um programa duplo chamado *Slapstick Tragedy* [Tragédia pastelão] com *The Gnädiges Fräulein* em fevereiro de 1966.

De acordo com os dados do inventário de sua coleção no *Harry Ransom Center* da biblioteca da *University of Texas*, os originais estão datados de 1964. Há outras correções em uma versão mimeografada de 1965 (HRC, 2019). Os dados disponíveis na biblioteca da *University of Delaware* informam que foi publicada pela primeira vez como parte integrante da *Slapstick Tragedy* em 1965 e depois sozinha pela *Dramatist Play Service* em 1967 (UNIVERSITY..., 2019).

As comédias pastelão são associadas nos Estados Unidos a filmes nos quais há grande movimentação, bolos e tortas na cara, escorregões e a graça acerca de riscos, do azar e de maldades sofridas, expondo uma forma exagerada de ser vítima do infortúnio. Aqui, Tennessee não tem tortas ou esgorregões, mas mistura suas peculiaridades líricas com esta estética, criando sua própria forma de enveredar pela tragédia, tratando cada cena não só com poesia, mas uma leveza cômica antes não explorada em sua obra neste nível tão explícito.

²⁸² Id., 2012a, p. 180.

²⁸³ Id., 2012c, p. 187. “A woman can be weak and not be disgusting. [...] I got no respect for weak, inferior people.”

²⁸⁴ Ibid., 2012c, p. 197. “MYRTLE: I’ve had a bad time all my life. You don’t understand how it is for a woman like me.”

²⁸⁵ SARTRE, J. P. *Entre quatro paredes*, p. 17. Disponível em: <<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/07/Entre-Quatro-Paredes.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

No Brasil, a estética que mais se aproxima a elas é o *besteirol*, além de uma forte remissão aos números circenses de *clown*. O *besteirol* é uma crítica surgida na época da repressão política da ditadura com início na década de 1970, que partia do banal, do cotidiano, que não queria dar profundidade ou ser séria. Está bastante ligada à dubiedade sexual e, assim, aflora com mais evidência a cultura gay (WASILEWSKI, 2008), o que vem a se alinhar ao *camp* ou ao teatro do ridículo no contexto tennesseeano. Com estas duas peças, Tennessee adentrou pela *black comedy* [comédia de humor negro], que é um subgênero de comédia e de sátira em que os eventos que normalmente são tratados com seriedade, são abordados de maneira irônica, embora não deixem de figurar como eventos negativos que são (BLACK..., 2018). Seria uma brincadeira com o trágico, a tristeza e as faltas de possibilidades. Nestas duas peças são observados o sofrimento, a mutilação e a desfiguração da imagem estereotipada feminina como focos principais da sátira sombria de Williams, amalgamada a um exagero que tangencia o grotesco.

Pettit (2012, p. 97) comenta que a prática de usar elementos de comédia contrapostos com violência e tragédia sempre foi observado na obra de Williams, tal como em *Streetcar...*, que contrabalança a relação dialógica e o jogo entre Stanley e Blanche com o estupro. O autor comenta sobre o poder da comédia para proteger o machismo. Cita, da mesma forma, *Summer and Smoke*, que é uma comédia para a personagem Nellie Ewell e uma tragédia para Alma Winemiller. E em *The Rose Tattoo*, Tennessee “inverte a hierarquia geracional da comédia, colocando a juventude como um obstáculo para amadurecer a coalescência sexual.”²⁸⁶ De forma similar, o autor comenta que em *Period of Adjustment*, famosa por ter sido divulgada como a primeira comédia do autor, Williams zomba dos papéis dos gêneros, o que leva a uma desestabilidade doméstica dos papéis de homem e mulher e o cômico está exatamente em observar quem melhor se adapta a quem.²⁸⁷ Com relação às peças da terceira fase, o autor faz o seguinte comentário sobre o uso da *black comedy*:

Mas as peças da terceira fase de Williams não se prolongarão por causa da luminescência. Na época da entrevista, Williams já estava trabalhando em *The Night of Iguana* (1961), *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963), e provavelmente em *The Mutilated* (1966).²⁸⁸ Embora a flutuabilidade espiritual da primeira e terceira peças seja inegável (assim como a *black comedy*), e embora Williams tenha concebido *Milk Train* como ‘uma comédia’ na década de 1960, ele

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid., p. 98.

²⁸⁸ O autor considera o ano de encenação na Broadway e não o ano de escrita da peça.

nunca abandonaria o ‘humor negro’ por mais que ele estivesse se tornando habilidoso com a comédia (PETTIT, 2012, p. 97, destaques do autor).²⁸⁹

O autor mostra que, embora haja traços em suas fases anteriores, na década de 1960 Williams estava apenas iniciando neste novo gênero, que cresceu consideravelmente durante todo o período de escrita das da terceira fase, peças com um teor de laconicidade e *black comedy* muito mais intensos que as outras escritas em fases posteriores. O humor negro, confundido intencionalmente com sua ironia, sempre se destacou e, nestes comentários do professor da *University of North Texas* Alexander Pettit, é possível identificar como Tennessee o usava na estrutura formal de suas peças.

Slapstick Tragedy esteve em cartaz na Broadway entre 22 e 26/2/1966, com apenas sete apresentações. Desta forma, foi considerado um grande fracasso para os padrões desta indústria cultural. “Como muitas de suas obras pós-Iguana, *Slapstick Tragedy* de Tennessee Williams incorreu na calúnia dos críticos” (KOLIN, 2004, p. 82). O professor da *University of Southern Mississippi* Philip Kolin apresenta em seu artigo vários trechos de críticas severas que o espetáculo recebeu na época de sua estreia. Há destaques acerca de muitas ofensas à pessoa do dramaturgo, sua carreira, sua integridade artística e seu potencial futuro. São duas páginas de citações danosas a Tennessee e sua reputação. Como foi um de seus primeiros trabalhos da terceira fase encenados, reflete certamente como eram os anos de 1960 quanto à recepção do teatro experimental que emergia nos Estados Unidos. O choque com que o público e a crítica tradicional receberam estes novos trabalhos deve ter sido um verdadeiro soco no estômago, como se o autor estivesse traindo seu próprio *status* de celebridade, os prêmios recebidos, o reconhecimento unânime da indústria cultural e de todo o público fiel que ansiava violentamente para a repetição estilística de suas obras anteriores. Essa primeira montagem não só não agradou como não teve a proposta de Williams entendida. A crítica e o público estavam acostumados com o modelo das peças de sucesso recente como *The Night of the Iguana*, *Cat in a Hot Tin Roof* e suas adaptações cinematográficas da mesma época recheadas de estrelas de Hollywood, como os filmes: *Period of Adjustment*, de 1962, direção George Roy Hill; e, do mesmo ano, *Sweet Bird of Youth*, com direção de Richard Brooks. Ambos adaptados de peças homônimas, respectivamente.

²⁸⁹ “But Williams’s later plays would not prove long on luminescence. At the time of the interview, Williams was already at work on *The Night of the Iguana* (1961), *The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore* (1963), and probably *The Mutilated* (1966). Although the spiritual buoyancy of the first and third of these plays is undeniable (as is their darkness), and although Williams in 1960 conceived of *Milk Train* as ‘a comedy,’ he would never abandon ‘black,’ however skilled he would become at making it funny.”

A mudança na recepção somente ocorreu com uma segunda montagem, 47 anos depois, em 2013, no *New Ohio Theatre in the Village* com atrizes experientes em diversas linguagens vanguardistas e performáticas, inclusive haviam trabalhado com Andy Warhol, na *Playhouse of the Ridiculous* com John Waters e no *Theatre of the Ridiculous* com Charles Ludlam: Mink Stole como Trinket e Penny Arcade como Celeste. Ambas trouxeram a sua marca, vindas de trabalhos que celebraram os desajustados da sociedade e que ocuparam um espaço proeminente na história do cinema transgressor e da interpretação dos últimos 40 anos, revelando de fato o que Williams pretendia ao se referir ao título *Tragédia pastelão*. O espetáculo era despojado, com situações risíveis, sinalizando o caráter irônico com que Williams construiu o texto. A direção foi de Chosmim Chivu, que apresentou ao público a peça sem imersões naturalistas, mais próxima das intenções estéticas do autor (FEIBELMAN, 2013). A produção foi poética e engraçada, por isso bem-sucedida: “Esse elenco foi uma escolha perfeita, particularmente em termos de compreensão dos temas da peça e do estilo de atuação sutilmente autoconsciente e irônico que ela exige” (SADDIK, 2015, p. 110).²⁹⁰ Outra montagem impressionou o público no *Provincetown Tennessee Williams Theater Festival* em 2016, o que evidencia o discreto interesse sobre esta peça pouco compreendida em sua época e tida como um afrontamento ao teatro tradicional naquele momento histórico.

Analisando a recepção da peça a partir destes comentários contrapostos das montagens da década de 1960 e da atual, destacam-se a diferença da leitura da dramaturgia, a superação do preconceito e a compreensão dos dispositivos cênicos que à época eram experimentais para um autor como Tennessee Williams, inserido no *mainstream*. Para a perspectiva contemporânea as características da peça podem ser mais atrativas, daí uma possível montagem mais arrojada. A reinterpretação das peças da terceira fase a partir dos anos 1990 alimentou sua releitura, levando em consideração agora os contextos sociais, históricos, estéticos e políticos, bem como sua reverberação no momento cultural contemporâneo. As diferenças estéticas são amplamente diferentes, sendo que a montagem atual se mostrou mais comunicativa com o público.

Esta peça delicada é importante entre os trabalhos da terceira fases de Williams, porque, como *Small Craft Warnings* (1972) e *A Lovely Sunday for Crève Coeur*, leva a condição existencial do desajustado como tema da peça, usando a forma dramática para trazer alguma resolução para a situação humana do marginalizado, sozinho e perdido nos sentidos social e espiritual [...]. (MURPHY, 2014, p. 165)²⁹¹

²⁹⁰ “This casting was a perfect choice, particularly in terms of understanding the play’s themes and the subtly self-conscious, ironic acting style it requires.”

²⁹¹ “This slight play is important among Williams’s later efforts because, like *Small Craft Warnings* (1972) and *A Lovely Sunday for Crève Coeur*, it takes the existential condition of the misfit as the subject of the play, using

A cidade de Nova Orleans é uma referência recorrente nas obras de Tennessee Williams. Ele localiza as ações dramáticas em bairros específicos para determinar a classe social das personagens e isso acabou sendo uma *marca registrada* de suas obras, principalmente as iniciais e famosas. Quando a cidade não era cenário das peças, ele usava outra região do Sul dos EUA. Peças como *Sunburst*, *Green Eyes*, *Vieux Carré*, *A Streetcar...*, *Something Unspoken*, *Suddenly*, *Last Summer*, entre muitas outras, têm sua ação dramática em Nova Orleans. O retrato deste local em *The Mutilated* não se dá como uma cidade dos desejos, repleta de *blues*, amantes livres ou à procura de satisfação sexual, como fazia em suas peças anteriores. Nova Orleans aqui é o inferno de duas mulheres que passam a peça inteira ameaçadas pela morte, à espera de um verdadeiro apocalipse – a personagem Jack in Black. Há que se assinalar, porém, que muitas de suas obras da terceira fase não se passavam no Sul dos Estados Unidos, um rompimento que se reflete, certamente, na sua proposta estética de forma e conteúdo.

A mutilação foi abordada em diversas obras do autor, sempre em contextos diferentes. Tennessee usa esta figura de linguagem para mostrar a crueza das relações humanas e sua complexidade. “Williams geralmente usa a deformidade física como um distintivo ou uma expressão aparente da isolamento social e da solidão” (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 168).²⁹² O conto *One Arm* retrata uma personagem que perdeu o braço direito em um acidente de carro e no conto *Desire and The Black Masseuse* há o ataque canibalista sobre corpos masculinos, estabelecendo uma conexão com a peça *Suddenly, Last Summer*, onde há o ataque semelhante a Sebastian e a punição à sexualidade transgressiva. Em *The Gnädiges Fräulein*, a mulher é atacada por pássaros carnívoros, que lhe arrancam pedaços.

Em outro sentido, sem mutilações físicas de fato, há impossibilidades por deficiências ou enfermidades corporais: Laura tem a perna esquerda manca em *The Glass Menagerie*; em *Cat in a Hot Tin Roof*, Brick tem a perna quebrada e usa uma bengala para apoio quando anda; em *The Red Devil Battery Sign* a personagem King fica inválida e dependente da esposa após um acidente de carro, não podendo mais tocar em seu conjunto musical de Mariachis; o marido de Senhoria torna-se inválido após um acidente na fábrica que trabalhava em *The Strangest Kind of Romance*; em *The Remarkable Rooming-house of Mme. LeMonde*, Mint tem ambas as pernas aleijadas e para se locomover utiliza ganchos fixados no teto do quarto. Em *Sweet Bird of Youth* há as personagens do negro manifestante e de Chance que terão os

its dramatic form to bring some resolution to the human situation of being marginalized, alone and lost in both a social and a spiritual sense, [...].”

²⁹² “Williams often uses physical deformity as a badge or outward expression of social isolation and loneliness.”

pênis mutilados e em *Sunburst* a personagem Silvia corre o risco de ter seu dedo decepado pelos ladrões de joias que querem a todo custo levar seu anel de brilhantes *sunburst* que não lhe sai do dedo. Há também o marido impotente de Celeste na peça, considerada em fragmentos, *Hello Moon* [1938] (THORNTON, 2006, p. 120-121, nota 217).

A peça *Period of Adjustment* escrita em 1960 (WILLIAMS, 2000c, p. 237-326), da mesma forma, se passa na época de Natal e traz duas personagens que são veteranos da Guerra da Coreia. Há aqui outro tipo de mutilação, não corporal, em um nível psicológico tão grave quanto as impossibilidades físicas. O mais novo deles experimenta estresse mental pós-combate, enquanto o homem mais velho sofre de um sentimento de inadequação em relação à sua esposa, a filha de seu chefe – um homem decepado de sua própria condição social. No mesmo contexto, é o que acontece com a peça *Green Eyes or No Sight Would Be Worth Seeing* com a personagem Boy, que também está em uma situação de estresse e traumatizado com a violência, como se ao matar vietnamitas arrancasse um pedaço dele, de sua humanidade. Ele está em lua-de-mel durante uma licença que teve da Guerra do Vietnã, levando-o a um confronto com a esposa adepta do amor livre, outra situação que lhe decepa um pedaço do orgulho masculino. Em *Kirche, Küche, Kinder*, Tennessee leva ao extremo a crítica à violência desta guerra ao citar as minas enterradas que explodem, mutilando pernas de vietnamitas mesmo depois de alguns anos do término da guerra (WILLIAMS, 2008, p. 110), ao mesmo tempo que apresenta ironicamente a personagem Homem que finge ser impossibilitado de andar e se locomove com cadeiras de rodas.

A mastectomia é uma forma de tratar o câncer de mama que consiste na amputação cirúrgica de todo ou uma grande parte do seio. Muitas vezes, é realizada quando a mulher não pode ser tratada com a cirurgia conservadora da mama, que poupa a maior parte dela. Hoje em dia é bastante empregada nos casos de prevenção de câncer de mama.

Sua aplicação tem sido bastante comum nestes tratamentos a partir do final da década de 1960 como um procedimento cirúrgico radical e desfigurante para o corpo da mulher com retirada de músculos peitorais e, geralmente, com uma extensa dissecação axilar. Nos dias atuais já é um procedimento utilizado em casos bem específicos. O câncer de mama, para a maioria das mulheres, geralmente é tratado com remoção mínima do tecido mamário e amostragem de alguns dos nódulos axilares. Nos últimos 50 anos, as mulheres com câncer de mama têm se envolvido cada vez mais na tomada de decisão sobre o trato e a amputação nos EUA. Há diversos pontos importantes que fazem parte deste tratamento, como os aspectos psicológicos e sociais de seus cuidados, além da terapêutica direcionada à medicação pesada e

o acompanhamento da cicatrização. Tennessee se fixou nestes aspectos pós-operatórios para compor a personagem Trinket.

A entidade católica da mãe de Cristo também é uma referência em outras peças, como em *Stairs to the Roof* na figura de Nossa Senhora de Guadalupe, *Portrait of a Madonna* e, também, uma pintura dela referenciada com a mesma expressão em *The Chalky White Substance*.

Há uma curiosa observação a respeito do nome que Trinket utiliza quando vai fazer a operação de retirada do seio, Agnes Jones. Um pseudônimo para que não seja reconhecida sua identidade verdadeira. Em várias outras peças, quando personagens precisavam assumir uma outra identidade por motivos diversos, Williams utiliza o sobrenome Jones. Em *Not about Nightingales*, o diretor da prisão quando assume a persona de torturador se intitula Dr. Jones; em *Mister Paradise*, Tennessee faz o contrário, ou seja, a identidade verdadeira do escritor Anthony Paradise é Jonathan Jones, a persona desconhecida; em *Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen*, quando a personagem Woman fala sobre seu sonho de se hospedar em um hotel luxuoso, ela utiliza, também, o sobrenome Jones.

6.1.2 A reflexão crítica sobre as/os desajustadas/os da sociedade: Elementos épico-líricos na dramaturgia de Williams na década de 1960

“A música tem encantos que acalmam o coração selvagem.”
(Williams Congreve)²⁹³

“Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem-feita,’ - mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; [...]”
(Anatol Rosenfeld)²⁹⁴

“Na obra de Brecht e outras afins, temos riqueza para nos organizarmos e produzirmos nossos trabalhos com a clareza exigida pelos desafios históricos para as tarefas estéticas e políticas. Neste sentido, a responsabilidade ética daqueles que compreendem os mecanismos e as engrenagens da opressão e da exploração, deveria vinculá-los à causa do desmantelamento de sistemas cuja lógica é a desumanização e a despoetização do mundo.”
(Agenor Bevilacqua Sobrinho)²⁹⁵

“Réus, como eu, são os colegas Lilian Hellman, Albert Camus, Jean Genet e outros, eu diria, além de Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Jean Anouilh, Eugène Ionesco, Friedrich Dürrenmatt e Edward Albee.”
(Tennessee Williams)²⁹⁶

²⁹³ Famosa frase da tragédia inglesa *The Mourning Bride* [A noiva de luto, em tradução literal] de 1697, citada pela personagem Grace na peça *Something Unspoken* de Tennessee Williams (WILLIAMS, 2012a, p. 347). Também consultado: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Verbete: The Mourning Bride – Play by Congreve. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/The-Mourning-Bride>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

²⁹⁴ ROSENFELD, A. *O teatro épico*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1965, p. 147.

²⁹⁵ BEVILACQUA SOBRINHO, A. *Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht* – Uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas. São Bernardo do Campo, SP: Cia. Fagulha, 2016, p. 355.

²⁹⁶ Williams (2009, p. 110). “My fellow defendants are Lilian Hellman, Albert Camus, Jean Genet, and others, I would assume, such as Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Jean Anouilh, Eugène Ionesco, Friedrich Dürrenmatt, and Edward Albee.”

O caráter experimental na forma dramatúrgica que Tennessee ousou nas peças da terceira fase a partir da coletânea *Dragon Country* estampa-se como um pontapé inicial em *The Mutilated*, por fazer parte da primeira publicação de peças em um ato desta sua fase. Já em suas linhas iniciais, fica claro esse atributo na descrição cenográfica da cena inicial por confrontar o realismo formal. Adler (2016) afirma que esta peça é uma espécie de “surrealismo brechtiano cheio de estranheza e cenas cômicas.”²⁹⁷ Entende-se que o autor esteja se referindo a expedientes épicos, e não ao épico brechtiano de fato, e o surrealismo estaria certamente relacionado ao antirrealismo.

Nas cenas 1, 5, 6 e 7 (WILLIAMS, 1970), o Hotel Silver Dollar aparece desarranjado, como uma expressão das personagens femininas, um universo de simbolismo. A personagem Trinket habita o único quarto do hotel que é visível ao público e Celeste vaga sozinha pelo saguão e nas partes externas. O quarto de Trinket possui outra entrada pelo lado de fora, por uma escada, que é um dos pontos-chaves das ações da peça. É através dele que Celeste e o marinheiro Slim entram. Há ausência de parede no hotel, tal como a proposta de Brecht de afastar os artificialismos teatrais para mostrar a realidade da encenação. Há o batente da porta principal e o letreiro em neon. Bernie, o recepcionista, tem uma mesa com a bancada do interfone cheia de fios confusos e, ao lado, um sofá já velho e uma árvore de Natal sem enfeites. Em contraposição, o nome do hotel faz referência a uma preciosidade da cultura estadunidense, que é a moeda de prata cunhada neste metal ou outros de coloração semelhante. Há, com isso, grande oposição de ideias, levando a um embate com o nome do hotel, que reflete tradição e preciosismo, com o desmantelamento exposto de suas condições físicas. Um elemento contraditório que permite uma reflexão sobre o clima da peça e do que ela trata de fato.

O caráter épico eminente se observa mesmo na rubrica inicial, onde há uma indicação sobre como deverá funcionar o coro, as músicas e suas funções na peça:

Os versos que aparecem no prólogo da peça, depois em várias outras cenas, inclusive ao final, devem ser musicados e cantados (provavelmente a *capella*) por um coro. Este coro deve ser formado por todas as personagens da peça. Trinket e Celeste devem cantar, mesmo quando estiverem no quarto de Trinket, a não ser quando estiverem no cenário com o coro (WILLIAMS, 1970, p. 80).²⁹⁸

²⁹⁷ “Brechtian surrealism full of strange, comic sights”

²⁹⁸ “The verses that appear preceding the play, after various scenes, and at the end of the play will be set to music and sung (probably a cappella) as ‘rounds’ by a band of carollers. This band should comprise all the characters in the play and they will be signaled by a pitch pipe. Trinket and Celeste should sing in Trinket’s room or as they descend the exterior stairs to the forestage.”

O coro é formado por todas as personagens. Nos diversos momentos em que canta faz com que os atores e atrizes desmontem a criação de cada personagem para serem uma mesma massa entoando canções, desfamiliarizando o público com a construção tradicional do drama, de uma cena encadeada na outra concorrendo para um clímax, baseado apenas no dialogismo. As cenas aqui são alinhavadas pelo coro em diversas cenas. Por se passar na época de Natal, são os *carollers*,²⁹⁹ os cantores natalinos que desfiguram os cânticos tradicionais desta época com uma inusitada versão cantada de um dos mais famosos poemas de Tennessee: *The Strange, the Crazy, the Queer*, publicado na coletânea *The Collected Poems of Tennessee Williams* em 2002 (WILLIAMS, 2002, p. 150). Também utilizado com ligeiras modificações na peça em um ato *And Tell Sad Stories of the Death of the Queens* (WILLIAMS, 2012a, p. 279).

O poema faz um clamor, buscando a naturalização daqueles que são diferentes e estranhos ao *establishment*: Trinket e Celeste, as *outsiders*.

Os cânticos são uma forma de pedir ao público que deem uma chance a elas, que permitam que estas personagens, consideradas escatológicas, uma mulher com o seio mutilado e a outra prostituta, sejam ouvidas apesar disso, tenham paz e tranquilidade no Natal. Tennessee coloca no refrão a única forma como isso pode acontecer: através de um milagre, chamando o público à reflexão sobre as impossibilidades da sociedade inflexível, o que de fato parece acontecer ao final da peça com a aparição de Nossa Senhora, embora isso seja um tanto nebuloso – o que desenraíza mais uma vez o caráter realista da peça, já anunciado na rubrica inicial quando Tennessee descreve a cenografia: “O cenário é tão delicado quanto os desenhos japoneses; eles devem ser abstratos e parecidos com uma teia de aranha, com exceção do quarto de Trinket Dugan, para o público aceitar o estilo não realista da peça.”³⁰⁰

É interessante observar que na peça *And Tell...*, além de repetir o mesmo poema, a cenografia também é descrita com detalhes japoneses, incluindo uma ponte oriental, objetos e até mesmo o figurino, ou pseudojaponeses, como diz o próprio autor, emoldurando uma aparência figurativa apenas, artificial, superficial. Uma possível evidência da inspiração sobre a obra do dramaturgo japonês Yukio Mishima, dramaturgo japonês cuja obra entusiasmou a escrita de Williams nesta fase.

A canção dos excluídos serve como um protesto social e um hino para a libertação, o direito à igualdade, rogando fraternidade e compreensão para que estas personagens párias

²⁹⁹ Ibid., p. 81.

³⁰⁰ Id., 1970, p. 79. “*The sets are as delicate as Japanese line drawings; they should be so abstract; so spidery, with the exception of Trinket Dugan’s bedroom, that the audience will accept the nonrealistic style of the play.*”

façam parte da sociedade de forma igualitária nem que seja por um curto espaço de tempo – o Natal. Daí, sua repetição ao longo da peça.

Eu acredito que o estranho, o louco e o homossexual
Terão uma folga este ano
E por um tempo, um breve tempo,
Haverá misericórdia para com os desordenados.
Um milagre, um milagre!
Um refúgio para os desordenados.

Eu acredito que os mutilados
Serão tocados por mãos que curam,
À noite, os que agonizam sentirão
Um conforto que lhes parecerá real.
Um milagre, um milagre!
Um conforto que lhes parecerá real.

Os vagabundos, como estrelas permanentes
Onde for que caírem, previsivelmente
Verão e ouvirão
Um chamado distante e radiante
Um milagre, um milagre!
Uma visão e um chamado distante.

Finalmente, para cada um,
Mesmo que não permaneça,
Onde quer que esteja, será mais suave
Onde quer que se deite, será mais agradável.
Um milagre, um milagre!
As pedras serão macias quando se deitarem.
(WILLIAMS, 1970, p. 81)³⁰¹

³⁰¹ *"I think the strange, the crazed, the queer
Will have their holiday this year
And for a while, A little while, ·
There will be pity for the wild.
A miracle, A miracle!
A sanctuary for the wild.*

*I think the mutilated will
Be touched by hands that nearly heal,
At night the agonized will feel
A comfort that is nearly real.
A miracle, a miracle!
A comfort that is nearly real.*

*The constant star of wanderers
Will light the forest where they fall
And they will see and they will hear
A radiance, A distant call.
A miracle, a miracle!*

*A vision and a distant call.
At last for each someone may come
And even though he may not stay,
It may be softer where he was,
It may be sweeter where he lay.
A miracle; a miracle!*

É um brado que expõe uma ferida social, a postura hipócrita da burguesia que quer ter chances e fraternidade apenas no seio daqueles que lhe são iguais. O que se observa é a emoção exacerbada com o período dos tradicionais ritos natalinos, porém não aceitando aqueles que não fazem parte da sociedade, aqueles que não lhes são considerados *naturais*.

Há um alinhamento quanto ao método e encenações do próprio Brecht: poemas cantados e o uso da música ao vivo de várias maneiras em meio à cena. “Toda a obra de Brecht está associada à música” (TEIXEIRA JR., 2014, p. 25). A música serve como parâmetro de apresentação do conteúdo crítico do texto, como um dos elementos estéticos articuladores da forma, trazendo-a como uma música encenada, tal como uma narração. Não somente a música é uma maneira de apresentar o texto, igualmente o texto apresenta soluções para o coro. Não trata a musicalidade como algo separado da cena, da composição e do processo criativo. O uso da música se articula aos outros elementos da cena. Dialoga com elementos da encenação, interrompendo o fluxo da cena. Tennessee mostra seu antinaturalismo, a postura anunciada em ir contra as convenções dramáticas naturalistas na inserção da música em cena, como um elemento crítico da sua dramaturgia.

Na cena 2, há uma repetição do mesmo recurso. O foco agora é sobre o drama individual de Trinket e sua condição de mutilada. Depois de um monólogo, que contrasta com as trocas dialógicas da peça, a música é entoada com o mesmo sentido cênico de reflexão sobre a condição daquela que não está contemplada na *normalidade*. Seu monólogo, como se conversasse direto com o público, é plangente, próximo da narração épica que procura orientar o espectador nesta ação da personagem e a compreensão sobre sua condição, faz com que ele participe, tornando-o um componente não iludido por uma representação pura e simples. Não apresenta conflito, ela discursa como se estivesse desnudando-se, deixando claras as idiossincrasias e expectativas da personagem, trazendo o espectador próximo da mulher que está à margem da sociedade.

O ator rejeita a transformação total na personagem, mantendo-se como um intermediário entre o texto e a plateia. Preferencialmente, não representa o fato por meio da ação, mas o narra como testemunha do acontecido – Brecht, nesse ponto, substitui o termo ‘ator’ por ‘demonstrador’ (OLIVEIRA, 2017, p. 279, destaques do autor).

A canção continua como um clamor para que o público aceite a personagem mutilada como uma mulher *normal*. No pequeno trecho transcrito abaixo de seu monólogo é possível perceber o quanto Trinket se esforça para convencer o espectador de que não é uma mulher

Stones may soften where he lay.”

diferente das outras, misturando elementos cômicos para que não haja perfeita sintonia emocional. Trinket quer se livrar do nome inventado quando fez a cirurgia, que, para ela, é um nome ultrajante.

TRINKET: Eu preciso de um tempo para me refazer do choque. Eu ainda estou tremendo. Sim, eu quase entrei em pânico, mas agora eu vou me segurar – Por que eu me importo tanto? Não tem nada de vergonhoso, não é crime uma – mutilação... [ela acende um cigarro tremendo] Eu não sou Agnes Jones, eu sou Trinket Dugan e eu não tenho absolutamente nenhuma intenção de desistir, nem um pouco, não ousaria ou – me importaria! – Esta noite eu vou expulsar Agnes Jones e vou fazer isso agora. Como? Eu vou dar uma volta neste banco e enquanto eu estiver fazendo isso, Agnes Jones vai sair de mim e nunca mais vai voltar! [Ela se levanta rápido. A ação repentina a deixa tonta: ela cai sobre o banco e tenta respirar ofegante. Depois ela se levanta e começa a marchar em volta do banco] Fora, Agnes Jones, fora, Agnes Jones, fora, Agnes Jones. [ela volta à frente do banco] [...] (WILLIAMS, 1970, p. 100).³⁰²

Brecht utiliza a contradição dialética como um elemento da montagem formal dramaturgica, seja na criação de personagens, seja na construção de situações, visando desestabilizar as identificações psicológicas dos espectadores. Tennessee, por sua vez, cria seus próprios expedientes épico-líricos e deixa o monólogo absolutamente divertido. Ela não explica as questões da personagem, como uma demonstradora, mas ela fala como se pensasse alto aquilo que não diria para nenhum outro personagem. O público fica ciente do que se passa com a personagem, como ninguém mais. Ele se torna cúmplice e pode julgar suas atitudes. Sua fala, portanto, ao mesmo tempo que apresenta a situação social de Trinket com seu abandono, figura o patriarcalismo impondo um comportamento normatizado. Exibe a mulher apenas como um corpo feminino para agradar a sociedade, principalmente ao homem, que seria o elemento principal na família e na comunidade. O conteúdo do monólogo é articulado com interrupções e separação dos elementos de encenação, o banco da praça e a estátua equestre do ex-presidente Andrew Jackson, o que potencializa um olhar crítico da plateia sobre o que se apresentava como naturalmente estabelecido por Trinket, provocando o chamado efeito de estranhamento, chamando o espectador para a visão crítica. Esta estátua de um antigo presidente dos EUA faz uma reverência ao passado, ao conservadorismo e toda história tradicionalista que ela quer enfrentar, contornar ou passar por cima. Fazendo este

³⁰² “TRINKET: It’s going to take me a little while to recover from that shock. I’m still shivering from it. Yes, I felt close to panic, but now I’ll get hold of myself. - Why do I care so much? There’s nothing shameful, nothing criminal about an affliction, a - mutilation... [She shakily lights a cigarette.] I am not Agnes Jones, I am Trinket Dugan, and I have absolutely no intention of giving up, not a bit in the world, wouldn’t dare to or-care to! - Tonight I’ll drive out Agnes Jones, I’ll do it right now. How? I’ll walk around this bench and when I’ve walked around it, Agnes Jones will be out of me and never get back in! [She springs up. The sudden action makes her dizzy: she falls back onto the bench and gasps for breath. Then she rises and starts a slow march about the bench.] Out, Agnes Jones, out, Agnes Jones, out Agnes Jones. [She has returned to the front of the bench.]”

ritual na frente deste simbolismo todo, Trinket rejeita obedecer às ordens que lhe escravizam a imagem tradicional da mulher.

Estátuas são referências interessantes e comuns na obra de Tennessee, como em *A Cavalier for Milady*, *Summer and Smoke* e em *Stairs to the Roof*, além da referência do rosto esculpido na pedra de Jim, personagem de *Not about Nightingales*.

Trinket vai para o bar após esta cena. Lá, sua caracterização é dada pela melodia ragtime *Under the Bamboo Tree*, composta por Bob Cole, uma trilha que a apresenta como alguém absolutamente normal naquele ambiente. Esta antiga música estadunidense foi gravada originalmente por Arthur Collins em 1902 e ficou famosa por fazer parte do filme musical *Meet Me In St. Louis* de 1944 [*Agora seremos felizes*, direção de Vincent Minelli]. A comédia romântica foi estrelada por Judy Garland, que, inclusive, esteve na estreia da Broadway em 1966, prestigiando o dramaturgo. A música trata de uma empregada negra que marca encontro embaixo de um bambuzal com seu namorado e trocam juras de amor. O filme, por sua vez, destaca a educação de quatro irmãs em uma família tradicional do Sul dos Estados Unidos em 1904. A educação é praticamente um adestramento sobre o papel social da mulher na família e sociedade da época, além de suas relações amorosas subservientes. Não coincidentemente, o filme tem seu ápice em uma noite de Natal, cruzando com a matéria ficcional de *The Mutilated*. Certamente, há neste filme, de 22 anos antes, um ponto que transpassa a peça de Tennessee. Quando a personagem Trinket entra no bar ao som da canção de um filme de uma atriz adorada na cultura estadunidense e que trata da mulher tradicional no país, é como se Tennessee apresentasse a personagem como uma mulher comum, clássica, coquete e que pudesse ser comparada a uma *mulher natural*, uma remissão à figura da atriz. Dá a Trinket um certo *glamour*, lembrando as mulheres do coro das peças de sua primeira fase. A música faz as vezes de um narrador que traz à memória do público a familiaridade desta mulher comum na cultura estadunidense. Um expediente bastante diferente de Brecht, onde a música narra a ação e é cantada ao vivo.

O espectador a vislumbra sem conseguir encontrar *defeitos*, diferenças, mesmo porque ela disfarça o seio mutilado. A música auxilia a compreensão desta naturalização da personagem oprimida que ali, sem ninguém saber de sua mutilação, é confundida – também pelo público – com uma mulher tradicional. Neste caso, a música é utilizada para fundi-la ao ambiente e às outras personagens, podendo até servir de modelo para identificação da plateia. Neste momento cíclico de desnaturalização e naturalização, Tennessee permite a transparência da mulher como um ser social e como um ser humano, possibilitando reflexão.

Depois, no quarto, Trinket coloca uma música suave, uma valsa. Este estilo musical quando surgiu era controverso e proibido, tornando-se depois clássico e apreciado por eruditos e aristocracia europeia. Através desta cena é possível ler, mais uma vez, a apresentação da personagem, como uma mulher tradicional, embora esconda algo em seu passado, sua mutilação, que a faz destoar do aspecto clássico que quer impor, tal como o estilo musical que ouve. A palavra valsa tem origem na palavra alemã *waltzen* [dar voltas, em tradução literal]. É um ritmo marcado por movimentos de torções em par, que se move pelo salão em círculos, como se estivesse dando voltas. Como até o momento a dramaturgia não mostra um embate das duas protagonistas, a peça parece dar voltas, realmente, compassada, em ritmo lento, sem que, contudo, o espectador/leitor compreenda muito bem a posição das duas mulheres na peça. As diferenças entre elas são ressaltadas, pois há a contraposição, mais uma vez com uma cena cômica de Celeste do lado de fora, expondo suas fragilidades sem compostura. O trecho de seu monólogo mostra esta contradição irônica, de maneira que é possível entender o abandono de uma prostituta na noite de Natal, não aceita pela família e amigos, somente por ser quem é. A valsa se opõe ao discurso quase caricato de Celeste, causando estranhamento e revelação da mulher que ela é. A música funciona mais para o contexto paradoxal de apresentação de Celeste.

CELESTE: [...] Bem, vou contar até cinco e então eu entro. Um – dois – três – quatro – quatro e meio – quatro e três quartos... [*Trinket liga uma música alta na vitrola: 'Valsa Santiago'*] humm. Parece que ela tá querendo levantar seu moral. Eu poderia ser ótima pra levantar o moral. Eu diria a ela todos os dias, esqueça a sua mutilação, não é o fim do mundo pra você e nem pro mundo. Diabos vou te falar, todos nós temos mutilações, algumas de nascença, algumas adquirimos durante a vida e algumas ficam pra sempre. Bem, não tem nada melhor na vida como uma semana na cadeia para fazer aparecer o filósofo em você, mas me trouxe à tona também a galinha que eu sou. Tô com medo de entrar no saguão. Quatro e sete oitavos – Não, não – Eu preciso estar moralmente mais forte antes de entrar. Vou contar até cinco e encarar o saguão... [*ela vai direto para escada*] O que eu vou dizer pra ela? Bem, eu vou pensar em alguma coisa quando eu – [*no patamar da escada, ela bate na porta do quarto de Trinket*] [...] (WILLIAMS, 1970, p. 87-88).³⁰³

³⁰³ “CELESTE: [...] Well, I'll count five and then enter. One. - Two. - Three. - Four. - Four and one-half. - Four and three-quarters... [*Trinket starts a loud lively record on her victrola: four-four tempo - 'Santiago Waltz.'*] Hmm. Sounds like she's trying to boost her morale up there. I used to boost her morale. I'd say to her every day, forget your mutilation, it's not the end of the world for you or the world. Hell, I'd say, we all have our mutilations, some from birth, some from long before birth, and some from later in life, and some stay with us forever. Well, there's nothing like a week in the pokey to bring out the philosopher in you, but in me it's brought out the chicken in me, too. Scared to enter the lobby of a flea-bag. Four and seven-eighths need to be morally fortified before I count to five and face that lobby... [*She turns to the outside staircase.*] - What'll I say to her? Well, I'll think of something when I-[*She goes on up to the landing and knocks at the outside door of Trinket's room.*]”

A *Valsa Santiago* [Santiago Waltz] foi composta por Albert Corbin em 1889 para piano a quatro mãos.³⁰⁴ É uma canção alegre e jovial, bastante convidativa, embora muito antiga. Como de costume, o dramaturgo insere referências musicais tradicionais da cultura estadunidense para encorpar a laconicidade e ritmo paródico de sua escrita. Esta escolha musical para tema de Trinket tem a ver com sua apresentação no bar, mostrando como quer ser reconhecida física e moralmente: uma mulher igual às outras.

Outro momento em que Tennessee utiliza a música é quando Trinket conversa com Bruno, querendo marcar um programa com Slim, avisando-o que é uma mulher com o seio mutilado. Imediatamente, a cena, que poderia ser pesada ou sentimentalista, é contraposta com a presença de Celeste bêbada, cantando a tradicional *Jingle Bells*. A contradição, elemento irônico, tem característica épico-lírica e incita a visão analítica das personagens e da situação social de ambas.

TRINKET [*chamando alto*]: Slim! Slim! (*BRUNO tenta pôr a mão nos seios dela por baixo da capa e ela entra em pânico*) Para com isso! Eu sou uma mulher mutilada! [*neste exato momento a voz bêbada de Celeste é ouvida.*]

CELESTE: *Jingle bells, jingle bells, jingle bells, jingle – bells – jingle – bells...* [*parece que é a única coisa que ela se lembra da música.*]

(WILLIAMS, 1970, p. 108, destaques do autor).³⁰⁵

A famosa canção *Jingle Bells* foi escrita e composta por James Lord Pierpont com o título *One Horse Open Sleigh* em 1857. Originalmente era uma canção para o dia de ação de graças e não para o Natal. A letra mostra as experiências ao andar pela neve em um trenó puxado a cavalo.

Um dos momentos em que a inspiração brechtiana fica clara é quando as duas personagens conversam, antes de Celeste roubar Trinket, que tem uma atitude que revela o caráter épico da peça: a mulher com o seio mutilado deixa de falar com a interlocutora e se dirige diretamente ao público, explicando e narrando fatos, mais uma vez para colocar a condição crítica das personagens. As rubricas mostram claramente o elemento assinalado como épico. É mais um dos extensos monólogos da peça em que se evidencia o caráter não realista na personagem.

³⁰⁴ DUKE UNIVERSITY LIBRARIES. Santiago Waltz. Disponível em: <https://library.duke.edu/digitalcollections/hasm_b0430/>. Acesso em: 22 mar. 2019.

³⁰⁵ “TRINKET [*calling out*]: Slim! Slim! [*BRUNO makes another effort to put his hand under her cape. She cries out in panic.*] Stop it! I’m mutilated! [*At this exact moment Celeste’s loud, drunken voice is heard.*] CELESTE: *Jingle bells, Jingle bells, jingle bells, jingle-bells-jingle-bells...* [*It seems to be all she remembers of the song.*]”

TRINKET: Celeste, a gente rompeu. E você sabe bem o porquê. Lembra da noite que você queria comer comigo no *Commander's Palace* no *Garden District*?³⁰⁶ Eu queria comer uma comida chinesa... [ela passa a falar com o público ao invés de Celeste.] Eu queria comer *Moo Goo Gai Pan* no restaurante chinês da *Dauphine Street*. Oh, não, ela falou, não. Você vai neste restaurante pra comer rato ensopado – Eu não imagino que eles sirvam isso, eu disse para ela. Claro que eu sabia destas duas coisas em relação a Celeste: ela não tinha como pagar um hambúrguer no *White Castle* e *Moo Goo Gai Pan* é feito com peito de frango, ervilhas e castanhas, uma das comidas mais famosas e delicadas do mundo. Eu a deixei e comecei a ir sozinha para o restaurante chinês. Não demorou um minuto, eu ouvi o rat-tat-tat do salto alto dela. Ela pegou o meu cotovelo. Eu a encarei e a cara dela estava cheia de raiva. ‘Quem, além de mim, sabe da sua mutilação? Eu já te expus?’ ‘Me deixe, vai embora, vai, vai, vai’ eu disse, ‘Me deixe! Eu vou para o *Commander's Palace*,’ eu disse, ‘ou para o *Galatoires* e quanto a você vá para onde você possa comer sua comida com vinho importado, mas vai, vai, vai, me deixe, eu vou comer no chinês: eu quero e eu vou comer comida chinesa!’ – Sabe o que ela falou pra mim, então? ‘Vai comer comida chinesa, seu monstro mutilado!’ – Bem, isso não melhorou a nossa relação em nada. Isso acabou com a nossa amizade. E eu que sou a culpada? Obrigiar uma velha amiga mutilada a lhe pagar uma refeição que ela adora comer? [Celeste se prepara para descer as escadas.] Vai, vai, vai embora, é muito tarde para a gente fazer as pazes! (WILLIAMS, 1970, p. 89).³⁰⁷

O monólogo de Trinket poderia ser dirigido a Celeste mesmo que ambas não estivessem se vendo, assim o uso da terceira pessoa seria uma retórica. Percebe-se que a fala é dirigida diretamente ao público, mesmo com as intervenções dialógicas de Celeste, uma ênfase na ruptura da quarta parede.

Quando Celeste rouba a bolsa de Trinket, mais um embate psicológico entre as duas, a música troca o clima, pois ela precisa se recompor para levar o marinheiro para casa. Toca a música *Please Don't Talk About Me When I'm Gone* supostamente de forma inocente. Isto é apenas aparente, a canção é na verdade um aviso de que quase aconteceu um embate. A canção pede para que após o término do namoro, o rapaz não fale mal da ex-namorada. Mais uma vez, Tennessee utiliza uma música muito antiga, de 1931, composta por Sam H. Stept,

³⁰⁶ *Garden District* [ou Bairro dos Jardins] é um bairro famoso e bem frequentado pela sociedade de Nova Orleans. Há duas peças de Tennessee Williams publicadas com o título deste bairro: *Something Unspoken* [Algo não dito] e *Suddenly, Last Summer* [De repente, no último verão]. Ambas tratam sobre matriarcas do centro-Sul estadunidense às voltas com a homossexualidade.

³⁰⁷ “TRINKET: Celeste, we're through with each other. You know why. Remember the night you wanted to eat at *Commander's Palace* in the *Garden District*? I wanted to eat Chinese... [She starts addressing the audience instead of Celeste.] I wanted some *Moo Goo Gai Pan* at the Chinese place on *Dauphine Street*. Oh, no, she said, no. If you want to eat boiled rats, go eat Chinese. - I wouldn't dream of it, I told her. Of course I knew two things: she couldn't afford a hamburger at the *White Castle*, and *Moo Goo Gai Pan* is made from water chestnuts, snow peas, and breast of chicken, one of the world's most famous and delicate dishes. I turned away from her and walked on without her toward the Chinaman's place. Pretty soon, in fact in less than a minute, I heard the rat-tat-tat of her high heels in pursuit. She caught my elbow. I faced her, her face was livid with hate. 'Who knows except me about your mutilation? Have I ever exposed you?!' 'Let me go, go, go, go,' I said, 'let me go! Go to *Commander's Palace*,’ I said, 'or *Galatoires* and feast yourself on any dish you crave with imported wine, but go, go, go, let me go, I'm eating Chinese: I want to and I do what I want to!' - Know what she said, then, to me? 'Eat Chinese, you mutilated monster!' - Well, that didn't improve our friendship. That terminated our friendship. Can you blame me? To taunt an old friend because of a mutilation in order to get a free meal in the place she wanted? [Celeste resumes pounding at the stair-landing door.] Go, go, go, go away, it's too late to bury the hatchet!’”

Sidney Clare e Bee Palmer. Até 1966, muitos cantores e cantoras famosos a gravaram, tais como Frank Sinatra, Doris Day, Billie Holiday, Ann-Magret, Dean Martin, entre muitos outros. Também esteve em diversos filmes, cantadas por diferentes atrizes, tais como *House of Strangers* [*Sangue do meu sangue*, dirigido por Joseph L. Mankiewicz em 1949], *The Breaking Point* [*Redenção sangrenta*, dirigido por Michael Curtiz em 1950] e *Lullaby of Broadway* [*Rouxinol da Broadway*, dirigido por David Butler em 1951]. Esta música antiga, bastante popular na cultura do país, é uma referência da definição da mulher clássica e tradicional, com a qual todos já estão acostumados a conviver.

Depois, o coro volta e ressalta para o espectador que aqueles que são diferentes precisam de uma noite de paz, precisam ser aceitos, preparando o público para a situação dramática posterior e impedindo a identificação. O que se tem em cena é uma mulher com um seio mutilado, uma prostituta e dois rapazes que exploram mulheres e gays para abocanhar dinheiro, inclusive com violência. São personagens para os quais a letra do coro é claramente dirigida neste momento.

Após passar a noite com o rapaz sendo humilhada e subjugada, Trinket sente dores no seio, escreve o diário e mais uma vez o coral aparece para cantar sobre os *outsiders*.

Há mais uma questão linguística da peça que evidencia uma dificuldade da forma tradicional de expressar, para deixar manifesta a contrariedade das personagens e de frases que, na verdade, não precisam ser entendidas pelo espectador, já um indício artaudiano que despontava na obra do autor.

Tennessee lança mão da sobreposição de diálogos como uma forma de exaltar a confusão dialógica, ressaltando a dialética e o embate entre Maxie, Celeste, Menina Passarinho e o Policial. É um momento claro para que o espectador reflita sobre a exploração do corpo da mulher e sua desumanização. Para isto, ele utiliza uma informação à direita do texto, abrindo um grande colchete para identificar o desalinho entre as personagens, uma indicação textual que ele usou posteriormente, também, em *Clothes for a Summer Hotel* (WILLIAMS, 1992, p. 263, 279). Já em *The Red Devil Battery Sign*, Tennessee não utiliza o mesmo recurso da informação da sobreposição de diálogos, informando apenas na rubrica: “Perla se aproxima por trás deles. O diálogo seguinte é rápido e com algumas sobreposições.”³⁰⁸

³⁰⁸ Ibid., p. 365. “Perla approaches behind them. The following dialogue is fast with some overlaps.”

MAXIE: Eu fecho a sua boca por muito menos que isso. S
 CELESTE: Não levanta a sua mão pra mim, Maxie! O
 MAXIE: Vai embora, vai, some daqui! B
 CELESTE: Por que, eu mesma já fui a Menina Passarinho! Você se R
 esqueceu que eu mesma já fui a Menina Passarinho? Eu fiquei até com E
 queimaduras de segundo grau quando você passou aquela cola toda em P
 mim. O
 MAXIE: Você tá querendo encrenca? Você tá querendo encrenca, não S
 tá? I
 MENINA PASSARINHO: Awk, awk, awk! C
 CELESTE: Não, eu quero dois dólares e vinte centavos pra comprar um Á
 jarro de *California Tokay*. [Um policial entra. A Menina Passarinho O
 assovia e resmunga selvagemmente.]
 Policial: Mande parar com isso. R
 MAXIE: Ela assustou a Menina Passarinho. A
 MENINA PASSARINHO: [fora do palco]: AWK AWK AWK! P
 MAXIE [correndo atrás dela]: Menina Passarinho, hei, Menina I
 Passarinho! [Ele assovia. O vento sopra.] (WILLIAMS, 1970, p. 86)³⁰⁹ D
 A

Em *Small Craft Warnings*, o autor usa, igualmente, a rubrica para indicar a mesma sobreposição, informando os diálogos nela mesma com o surpreendente recurso da improvisação, cedendo aos atores maior autonomia, derretendo a superioridade do texto escrito, mais um princípio artaudiano claro na obra de Williams:

Tudo improvisado durante a cena e nas falas que se seguem, Monk, Leona e Doc falam quase simultaneamente, enquanto Steve continua repetindo continuamente ‘Violet diz’ e ‘Tome uma cerveja com a gente, Leona.’ O efeito deve sugerir um quarteto de uma ópera: várias vozes se misturavam, porém cada uma com uma deixa em separado (WILLIAMS, 2000c, p. 736).³¹⁰

³⁰⁹ “MAXIE: I’ll shut your fat mouth for you, for less’n five dollars! V
 CELESTE: Don’t raise your hand at me, Maxie! MAXIE: Go on, go on, get lost! E
 CELESTE: Why, I was the Bird-Girl myself! Have you forgotten I was the Bird-Girl myself? R
 Got two-degree burns when you put that hot glue on me? Y
 MAXIE: You want trouble? You want trouble, you want? F
 BIRD-GIRL: Awk awk awk! A
 CELESTE: No, I want two dollars and twenty cents to buy a half gallon of California S
 Tokay. T
 [A cop enters. The Bird-Girl whistles and croaks wildly as she flaps off.] O
 COP: Break it up. V
 MAXIE: She’s scared th’ Bird-Girl away! E
 BIRD-GIRL [offstage]: AWK AWK AWK! R
 MAXIE [running after her]: Bird-Girl, hey, L
 Bird-Girl! [He whistles shilly. The wind howls.]” A
 P
 P
 E
 D

³¹⁰ “All ad-lib during this, and in the lines that follow, Monk, Leona, and Doc speak almost simultaneously, while Steve keeps up a continual placating repetition of ‘Violet says’ and ‘Have a beer with us, Leona.’ The effect should suggest a quartet in opera: several voices blended but each pursuing its separate plaint.”

São elementos dramaturgicos utilizados claramente para o distanciamento do público, desde que o que as personagens falam não precisa ser compreendido, conquanto a situação que necessita ser refletida. “O efeito de distanciamento não pretende excluir completamente o pathos, mas direciona as emoções do público a um espaço crítico, no qual não precisam corresponder integralmente às das personagens representadas” (OLIVEIRA, 2017, p. 279).

A personagem Jack in Black, a personificação da morte, elemento antirrealista e surrealista, aparece em um solo do coral. O conteúdo de seus versos é uma referência a quem vai morrer, uma associação clara dos que são isolados como os mortos, que não servem, não serão úteis à sociedade normativa e precisam ser descartados. Nesta cena, Slim transgride o limite físico do palco ao se escorar no pilar do proscênio. Celeste joga a bolsa roubada no fosso da orquestra e, antes, quando aparece com ela, passa pela escada. Não só o que está no palco é parte do espaço da ação, também a ação extrapola o palco, sua superfície tradicional, e invade o que o circunscreve. Estes elementos desfazem a ilusão da artificialidade do teatro, confirmando o espetáculo como o que deve ser visto para ser refletido.

Mais uma vez, quando as duas personagens estão juntas, finalmente, retomando a amizade, Celeste pede que ligue o rádio. Como forma de evitar o confronto psicológico entre as duas, ela pede a música, que serve de elemento desmembrador do diálogo.

O final, do mesmo modo, tem uma apresentação de Jack in Black, após a aparição de Nossa Senhora – grande e clara situação surrealista, na qual ele diz que não era o momento para um féretro, como vinha anunciando ao longo da peça. Ele faz uma coreografia ao se despedir, como se falasse de algo natural, a morte, porém com leveza, ironia e contraposição da música com sua própria personalidade. Sua coreografia ressalta não só o aspecto antirrealista, mais que isso, reflete a necessidade de uma expressão física sobre a palavra em relação ao milagre, algo tão esperado para salvar as *outsiders*. Williams vai além das palavras para comunicar a cena, elevando a dramaturgia para um teatro mais físico e, devido ao caráter surreal da personagem, um tanto artaudiano, em que a expressão corporal de Jack in Black tem tanta força na narrativa quanto sua fala. Há, desta forma, uma associação estreita com as peças cotejadas neste trabalho que utilizam a dança para exprimir o que as relações dialógicas não dão conta.

É possível observar duas formas de usar a música em *The Mutilated*, uma preocupação dualista com o realismo e, paradoxalmente, as dubiedades lúdicas do antirrealismo, o que demonstra uma composição épica de forma e conteúdo, contrabalançada com elementos surrealistas. As técnicas antinaturalistas utilizadas à semelhança de Brecht destroem a ilusão

de realidade, ou seja, expressionismo e distanciamento épico não se vinculam aqui por um acaso.

6.1.3 Os monstros mutilados: Desafios e desmonte da imagem e do papel construídos da mulher na sociedade

SIR ROBERT CHILTERN. Você não prefere ser [uma mulher] natural?

SRA. CHEVELEY. Às vezes. Mas é uma pose muito difícil de se manter.

SIR ROBERT CHILTERN. O que aqueles romancistas psicológicos modernos, dos quais tanto ouvimos, dizem sobre uma teoria como essa?

SRA. CHEVELEY. Ah! a força das mulheres vem do fato de que a psicologia não pode explicá-las. Homens podem ser analisados, mulheres... apenas adoradas.

SIR ROBERT CHILTERN. Você acha que a ciência não pode lidar com o problema das mulheres?

SRA. CHEVELEY. A ciência nunca pode lidar com o irracional. É por isso que não tem futuro, neste mundo.

SIR ROBERT CHILTERN. E as mulheres representam o irracional.

SRA. CHEVELEY. As mulheres bem vestidas, sim."

(Oscar Wilde, da peça Um marido ideal, 1899)³¹¹

"CELESTE: Não fala nada. Fica quieta. Aja naturalmente. [...]"

(Tennessee Williams, da peça The Mutilated)³¹²

"Oliver não seria capaz de descrever a transformação psíquica que sobreviera à mutilação. Sabia que seu braço direito tinha sido amputado, mas não sabia conscientemente que com o braço também se esfacelara o cerne do seu ser. Ocorre que o eu que não articula palavras nem formula pensamento alcançara uma compreensão disso, a qual saiu de seu laboratório clandestino e pôs-se a redemoinhar dentro dele de forma sinistra, transformando-o por completo antes mesmo que a pele nova tivesse tempo de cobrir o coto do braço estropeado. Ele nunca disse a si mesmo: 'É o meu fim.' Mas o eu que não fala sabia disso e, sujeitando-se a seu comando subconsciente, o jovem saiu em busca de destruição tão logo deixou o hospital."

(Tennessee Williams, do conto O maneta)³¹³

"You make me feel like a natural woman."

(Carole King e Gerry Goffin, da música homônima)³¹⁴

Há um verdadeiro duelo entre protagonista e antagonista nesta peça, Trinket e Celeste, respectivamente. Trinket é a mulher delicada cheia de qualidades, diferente por conta de seu corpo mutilado. Celeste é a grande ameaça à protagonista, que a desestabiliza, amedronta, intimida e possibilita momentos de discussões dialógicas que deixa claro o embate entre

³¹¹ OSCAR WILDE. Disponível em: <https://www.brainyquote.com/quotes/oscar_wilde_700596>. Acesso em: 29 jan. 2018. (Destaque nosso).

"SIR ROBERT CHILTERN. You prefer to be natural?"

MRS. CHEVELEY. Sometimes. But it is such a very difficult pose to keep up.

SIR ROBERT CHILTERN. What would those modern psychological novelists, of whom we hear so much, say to such a theory as that?

MRS. CHEVELEY. Ah! the strength of women comes from the fact that psychology cannot explain us. Men can be analyzed, women... merely adored.

SIR ROBERT CHILTERN. You think science cannot grapple with the problem of women?

MRS. CHEVELEY. Science can never grapple with the irrational. That is why it has no future before it, in this world.

SIR ROBERT CHILTERN. And women represent the irrational.

MRS. CHEVELEY. Well-dressed women do."

³¹² Williams (1970, p. 127). *"CELESTE: Stop talking. Be still. Act naturally."*

³¹³ Williams (2006a, p. 229-230).

³¹⁴ CAROLE King. (You Make Me Feel) Like a Natural Woman. Disponível em:

<<https://www.letras.mus.br/carole-king/21205/>>. Acesso em: 17 mai. 2018. (Destaque nosso). *"Você me faz sentir como uma mulher natural."*

forças opostas. As cenas são construídas sobre este embate, apresentando situações que se mostram passíveis de uma resolução em relação ao confronto entre as duas, mas com o antagonismo do marinheiro Slim, que não apresenta nenhuma sintonia com Trinket. São duas situações de embate para ela, que são levadas a soluções simples, sem um clímax. O que se tem nesta peça em um ato é uma dramaturgia que não utiliza o recurso de conflito e sua resolução para expuração moral do público e identificação com as personagens. Uma opção de forma dramatúrgica bastante inovadora para a indústria teatral estadunidense.

Trinket e Celeste não são necessariamente personagens simpáticas. Passam a peça inteira em ataque mútuo, na tentativa da primeira em manter em segredo a mutilação do seio. Esta matéria trabalhada poderia facilmente se tornar um recurso sentimentalista e ser encenada sob uma pesada mão realista psicológica. Talvez, este seja um dos motivos de se ter montado sua primeira encenação dentro dos padrões tradicionais que suas obras tinham. Por outro lado, pode parecer antiquado para o público do século 21.

Feibelman (2013) aponta que Tennessee faz desta dramaturgia uma fábula difusa sobre pessoas marginalizadas na sociedade que lutam para manterem-se parte da comunidade e conviver com algum equilíbrio no mundo, mesmo tendo que lidar com o dinheiro, que leva tanto Celeste à prostituição quanto Trinket ao encontro de um garoto de programa. Afastar-se do tratamento convencional das circunstâncias tradicionais das mulheres foi uma escolha consciente do dramaturgo, o que fez aflorar emoções artificiais pela falta de verossimilhança à vida cotidiana retratada nas relações de Trinket e Celeste.

As duas personagens vivem à margem da sociedade, precisam uma da outra para desenvolver o sentimento de pertença, tal como a letra do coro no final da cena dois: são personagens que buscam “um lugar público” onde “seus nomes não sejam desconhecidos” (WILLIAMS, 1970, p. 102, et seq.).³¹⁵ De acordo com Saddik (2015, p. 109-110), em *The Mutilated* Williams retrata as visões redutivas da sociedade em relação às mulheres que não se encaixam nos moldes tradicionais. Sendo assim, Trinket e Celeste são exemplos assertivos de um grupo numeroso de personagens femininas que espera um grande amor, muitas vezes retratadas pelo autor como habitantes do *país do desejo*, ansiando pela libertação da mitologia de Williams, tais como: Lucretia Collins em *Portrait of a Madonna*, a personagem Solteirona de *Lord Byron's Love Letter*, as solteironas de *Spring Storm*, Bertha de *Hello from Bertha* e a própria Blanche de *A Streetcar...* Como as grandes personagens mais famosas de Williams, os desajustados, *outsiders* e despossuídos da sociedade, aqui o dramaturgo dá vez às mulheres

³¹⁵ “[...] a public place/ Where their names are not unknown.”

que estão à deriva (HIRSCH, 1979), imersas em uma condição existencial que lhes tira o sentido social e de pertença a um mundo dominado por regras masculinas.

O mergulho neste estranho mundo de Trinket e Celeste, entrecortado por um coro natalino, conversas das personagens com o público e cenas que procuram confundir a psicologia das personagens com a artificialidade da peça, diálogos realistas e encadeamento de cenas absolutamente antirrealistas traz uma consciência crítica codificada sobre a condição social destas personagens. Trinket tem um palavreado mais rebuscado, deixando em evidência sua formação intelectual. Celeste é uma mulher de rua, utiliza expressões mais coloquiais, palavras chulas e comportamento mais aberto e desbocado. Esse contraponto linguístico entre as duas mulheres confirma as diferenças de origem de classe, dá o tom de comédia, criando conflitos dialógicos que sustentam a forma e o conteúdo da peça, a estrutura das cenas, fluindo elementos épicos de afastamento crítico do público. Mais evidente se torna esse contraponto quando Celeste se mostra uma mulher corrompida pela condição social em que está inserida, a prostituição, a pobreza, o abandono familiar. Mercenária, não tem pudor em extorquir a amiga, ameaçando revelar seu precioso segredo – a mutilação do seio – para garantir seu vinho, alimentação, conforto e um pouco da sua presença. Trinket é mostrada com delicadeza, afável, honesta, evitando a amiga apenas por não confiar que ela seja capaz de guardar o segredo. Ela, inclusive, tolera seus pequenos roubos.

Diante disto, uma tradução assertiva do título seria no plural. As duas mulheres seriam mutiladas, uma fisicamente e a outra moral e psicologicamente. Pode-se afirmar isso, corroborando três outros importantes analistas desta obra.

[...] *The Mutilated* fragmenta a mulher ‘mutilada’ em duas personagens que triunfam sobre a morte (Jack in Black) através de sua reunião natalina no final da peça. Celeste e Trinket são um par simbiótico de amigas que tiveram um desentendimento e, portanto, devem passar as festas de fim de ano sozinhas. Elas se complementam no que se refere ao excesso e à falta, representados principalmente por seus corpos através de um marcador clássico de identidade feminina: os seios (SADDIK, 2015, p. 102, destaques da autora).³¹⁶

Avigorando a questão apresentada por Annette J. Saddik, também a professora da Universidade de Nova Iorque Alice Griffin se refere ao título *The Mutilated* no plural:

³¹⁶ “(...) *The Mutilated* fragments the ‘mutilated’ woman into two characters, who triumph over death (‘Jack in Black’) through their Christmas reunion at the end of the play. Celeste and Trinket are a symbiotic pair of friends who have had a falling out and must therefore spend the holidays alone. They complement each other in terms of the negotiation between excess and lack, represented primarily by their bodies through a classic marker of feminine identity: breasts.”

Em 1966, era vista na Broadway a produção da *Tragédia pastelão*, um projeto duplo de uma encenação, incluindo *The Gnädiges Fräulein* e *The Mutilated*. A segunda diz respeito a duas mulheres, ambas ‘mutiladas,’ uma por uma mastectomia e outra por seu estado infeliz, tendo acabado de sair da prisão (GRIFFIN, 1998, p. 8, destaque da autora).³¹⁷

O fato do artigo *the* em inglês se referir tanto ao plural quanto ao singular e, ainda, para ambos os gêneros, infere a necessidade desta pesquisa mais apurada para entender o título em português e quem realmente são as personagens mutiladas a que Tennessee se refere. Em inglês, é um trocadilho, e fica subentendido que pode estar sendo focado nas duas ou apenas em Trinket. Para encerrar, o ex-professor da Universidade de Paris Roger Boxill, inclusive, comenta sobre as duas personagens serem mulheres mutiladas, consolidando esta ideia:

A personagem central de *The Mutilated* é Trinket Dugan, uma mulher de relações públicas outrora bem-sucedida de uma rica família texana. Agora, de meia-idade e traumatizada pela mastectomia, vive sozinha em um hotel decadente de Nova Orleans, onde sua única companheira no Natal é Celeste Delacroix Griffin, uma prostituta belicosa e cleptomaníaca cuja mutilação igualmente séria é evidente no lamentável espetáculo de sua vida descartada (BOXILL, 1992, p. 147).³¹⁸

Aquiescendo às autoras e ao importante crítico teatral, as duas personagens são as facetas fragmentadas de uma só mulher. Em decorrência, a tradução sugerida para o português desta peça seria *As mutiladas*, porque trata das duas mulheres com suas mutilações próprias, completando uma à outra com a ausência e a sobra. Esta tradução se confronta com as montagens e outras traduções para países da América Latina, já que não há nenhuma no Brasil até então para tecer comentários. Na Colômbia, a encenação teve o título *La mutilada* em 2015 (ESCOBAR, 2015), como no Panamá (PINILLA V., 2016), com a personagem de Celeste feita por um homem travestido. Estas são apenas duas entre as variadas referências de montagens desta peça anunciadas na internet. Aqui, a grande atenção das traduções em espanhol está apenas sobre o corpo feminino mutilado.

Celeste é uma mulher baixa e obesa de cinquenta anos, com um espírito indomável e seios grandes dos quais ela se orgulha, explorando-os, usando vestidos decotados tanto de

³¹⁷ “In 1966 Broadway saw the production of Slapstick Tragedy, a double bill of one-acts, including *The Gnädiges Fräulein* and *The Mutilated*. The later concerns two women, both ‘mutilated,’ one by a mastectomy and the other by her wretched state, having just been released from jail.”

³¹⁸ “The central character of *The Mutilated* is Trinket Dugan, a once successful public relations woman from a wealthy Texan Family. Now middle-aged and traumatized by mastectomy, she lives by herself in a run-down New Orleans hotel where her only companion at Christmas is Celeste Delacroix Griffin, a pugnacious, kleptomaniacal prostitute and freeloader whose equally serious mutilation is evident in the sorry spectacle of her discarded life.”

noite quanto de dia e até mesmo expondo-os quando os possíveis clientes se aproximam. Ela é um excesso corporificado, tanto em sua aparência física quanto em seu comportamento hipersexual que, no entanto, não é mais capaz de atrair a atenção que a faria uma prostituta de sucesso mergulhada no mundo cão mercantilista, não importa o quão entusiasticamente ela se saliente aos transeuntes. Apesar de sua estatura baixa, tudo nela é evidentemente grande, em contraste metafórico: os seios, as pérolas em volta do pescoço, sua grande bolsa, sua personalidade exacerbada, até mesmo sua voz alta, o excesso alcoólico e a solidão que redundam.

Trinket, por sua vez, é incompatível, destoante e em desacordo com Celeste. A mastectomia é a fonte secreta de sua vergonha e motivo de uma dor constante no peito, um símbolo que aparece como um lembrete da ausência do seio. Trinket parece mais refinada e sutil em sua sexualidade, embora anseie por paixão, amor e companheirismo. Essa discrição se confunde com timidez e passividade. As inseguranças que ela experimenta sobre sua mutilação, todavia, levam-na à ausência de relacionamentos por três anos, o que vem a ser uma das consequências mais comuns das mulheres que sofrem esta operação. Quando ela encontra a possibilidade de aliviar sua solidão pagando por um encontro, contrata o marinho bêbado Slim, que é grosseiro, violento, não conseguindo satisfazê-la.

A mastectomia resulta em uma mudança permanente da aparência física da mulher. A mama é considerada parte da identidade feminina em todas as culturas; denota feminilidade, sexualidade, beleza, maternidade e capacidade de alimentação de bebês (KOÇAM; GÜRSOY, 2016). A perda percebida de qualquer um desses atributos pode levar a uma mudança negativa na imagem corporal da mulher, descaracterizando, principalmente, a *construção social* do seu papel. Esta estruturação sobre o papel feminino impõe uma espécie de ordem social para funcionar como uma imensa máquina simbólica a fim de impor ações, deveres e funções específicas aos gêneros. Isso ratifica a dominação masculina sobre a qual se alicerça, figurando na divisão social do trabalho a distribuição bastante [r]estrita das atividades atribuídas.

Desta forma, ao tratar dramaturgicamente sobre a construção social do corpo feminino na personagem Trinket, o que se está lidando é com a estruturação da sexualidade centrada na erotização, com associações claras ao homem quanto apenas à virilidade e superioridade no ato sexual. Esta divisão sexual dos corpos conforma uma suposta divisão *natural*, porque corrobora dogmas religiosos e o conservadorismo, servindo de modelo, reconhecendo e tornando legítima a arbitrariedade.

A mulher é uma construção masculina. O que ela é ou faz é definido pelo que o homem entende do que é ser mulher e qual o papel que ela deve desempenhar na sociedade. [...] Na cultura do machismo, todos são responsáveis pela construção do modelo da mulher. Familiares, Estado e sociedade são controladores e manipuladores das identidades femininas. Nesses modelos construídos, a mulher é dividida na categoria tolerável ‘santa’ e na categoria abominável ‘puta,’ a mulher feita para ‘casar’ e a mulher para ‘usar.’ Essas identidades são impostas de maneira violenta, obrigando cada uma a enquadrar-se nas categorias definidas pelo machismo (DOS SANTOS, 2013, destaque da autora).

Enquanto a mutilação de Trinket é basicamente física, a de Celeste é emocional. Ela mesma diz, conformada: “todas nós temos nossas mutilações desde o nascimento, às vezes antes do nascimento, algumas vêm a ter mais tarde e outras ficam conosco para sempre” (WILLIAMS, 1970, p. 87).³¹⁹ Ambas as mulheres tentam suprir abertamente aquilo que lhes rareiam buscando a completude ou a totalidade em alguma coisa ou alguém para a vida lhes fazer sentido. A imposição cultural de que somente com a presença de um homem em sua vida a mulher pode encontrar a felicidade é um traço marcante da tradição social do papel da mulher, dando a ela a consciência de que precisa cuidar de alguém para ser feliz, uma *metade da laranja* para se realizar, pois sozinha não se completa. A mulher não basta por si mesma, ela precisa de uma cara-metade, uma alma gêmea para ter autoestima alta e sentir-se parte da sociedade. Estar sozinha pode ser reconhecido socialmente como uma incapacidade de formar família, pertencer a um lar desajustado e não ser digna de fazer parte de um núcleo que obedece às regras sociais. Esta é uma característica que mostra semelhanças entre elas, deixando evidente, paradoxalmente, que ambas se completam a partir de suas dessemelhanças, ao buscarem a mesma coisa.

Não se identificam características das coristas nestas duas personagens, porque elas não possuem o *glamour* e o charme daquelas figuradas nas peças da primeira fase, como visto no comentário de David Kaplan anteriormente. Talvez, Trinket, à primeira vista, pode até ser associada a essas mulheres, porque ela tem uma forma peculiar, discreta e charmosa para se relacionar com Slim. O que se observa de fato é que tanto Trinket quanto Celeste revelam-se uma categoria de mulheres oprimidas cujo charme não funciona, embora seja evidente a gentileza e doçura de Trinket, que Tennessee insiste em apontar como uma rememoração irônica dos 50 por cento do charme feminino a que se refere Blanche. Tudo isso inspira repulsa em Slim, ele vê nisso algo *não natural*. As duas são personagens desencontradas com seu charme feminino figurado como uma inconveniência, o que pode soar ironicamente cômico e ao mesmo tempo trágico. É como se ambas fossem atrapalhadas com sua própria

³¹⁹ “We all have our mutilations, some from birth, some from long before birth, and some from later in life, and some stay with us forever.”

feminilidade. Este pode ser mais um dos motivos que Tennessee tenha chamado de *Comédia pastelão* o programa duplo com *The Gnadiges...*

Ao mesmo tempo, essa fuga do eixo central dos padrões femininos é um recorte crítico da mulher da década de 1960. Há uma evidência do atraso da mulher em relação ao homem enquanto cidadã, visto estas mulheres retratadas serem consideradas pessoas comuns. A luta das mulheres daquela época enfatizava as desigualdades de direitos civis, com as famosas reivindicações: o uso da minissaia, direito ao aborto e da pílula anticoncepcional. Para estas duas mulheres havia um patamar anterior a estas demandas, seus corpos e suas posturas pleiteavam ser consideradas mulheres *normais*. Associar às mulheres desta época, que tinham coragem de ser diferentes dos padrões ou lutar pelos direitos de igualdade sexual com promiscuidade por terem características que as diferenciavam daquelas cordatas e obedientes, foi um dos fundamentos usados pela sociedade que atentava contra aquela nova mulher da década de 1960. Estas questões são figuradas nesta peça ao se mostrarem as personagens masculinas de Slim e do irmão de Celeste posicionando-se de maneira contrária às suas expressões naturais.

No final, as duas são capazes de derrotar a solidão, encontrando consolo na amizade, por mais caótica e repleta de conflitos que tenha se mostrado durante toda a peça. E o que é bem diferente de suas peças anteriores: não precisaram de uma figura masculina para isso. A solução para o abandono é a junção dos pares nesta sociedade que não dá solução às mulheres que não obedecem ao traçado de seu papel tradicional de mãe, esposa e servente. A resolução encontrada por Williams foge das facilidades do melodrama no qual elas encontrariam um romance e seriam curadas por esta estabilidade social. Há uma quebra dos paradigmas no desfecho, afinal o autor estava se distanciando dos padrões dramáticos exigidos pela Broadway de finais felizes e com características melodramáticas ou românticas. Tennessee faz emergir o contexto feminino.

Trinket é claramente considerada um *monstro* por não ter o corpo conforme os ditames da sociedade que espetaculariza, inclusive, a exploração deste corpo. Raramente a dramaturgia de Williams deixa a exposição do corpo da mulher tão clara quanto nesta peça quando Celeste mostra os seios em pleno frio cortante do inverno natalino. A nudez começou a ser uma das estéticas exploradas neste momento no teatro experimental estadunidense, rememorando *The Living Theatre* e a famosa cena de *Hair* quando o elenco todo representa os soldados que se alistam para a Guerra do Vietnã e, no exame médico de admissão militar, fica nu, expondo seus corpos frágeis ao público que deverá fazer as vezes do profissional de medicina. Os seios de Celeste à mostra sem dúvida chocam a plateia, identificando um

experimento dramatúrgico ousado, que não cabia naquele padrão sob o qual suas peças eram lidas. Observa-se uma contraposição na ausência de Trinket e na abundância de Celeste. Os seios fartos figuram a caricatura de uma mulher que tem tudo excedente em relação aos padrões pré-estabelecidos e pode ser personificada como uma deformidade humana, uma extravagância que não tem perdão para esta sociedade que exige um papel pré-estabelecido da mulher, tanto comportamental quanto de sua imagem. Há uma mescla de incertezas impostas ao público: comicidade, exagero, um dedo em riste para que se pense sobre a construção social do corpo feminino. “Trinket é considerada ‘menos que uma mulher’ e, após sua estadia na prisão, Celeste é tratada ‘menos que uma pessoa’” (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 168, destaques das autoras).³²⁰

A exposição deste artifício que focaliza os seios é uma ousadia, desestabilizando a posição costumeira da mulher como um objeto sexual, expondo sua natureza humana, resistindo à sociedade mercantilista e impiedosa que explora o corpo feminino sem comisseração e humanidade. Em um momento em que Jane Fonda expunha seu corpo jovem e dito *escultural*, que atendia aos padrões pré-estabelecidos da indústria cultural, a saber, do culto à juventude e ao corpo socialmente preconizado pela burguesia branca estadunidense no filme *Barbarella*, estendido às décadas seguintes com seu programa de ginástica na TV, Tennessee revelava a sociedade que isolava a mulher que já não é tão jovem, é obesa e que precisa se prostituir, aquela que não faz parte do grupo feminino que obedece a já inflada cultura de consumo da imagem construída da mulher branca: com seios considerados perfeitos, bem delineados. Charles Ludlam brincaria seriamente com esses papéis femininos e masculinos construídos pela sociedade heteronormativa, utilizando em sua dramaturgia e encenações *drag queens* para interpretar papéis eminentemente femininos – um prenúncio sobre as discussões de gênero e sexualidade que polarizam os dias atuais. Encenações, como a panamenha citada, com homens travestidos são assertivas para fundamentar essa crítica sobre os papéis de gêneros.

Em *The Mutilated*, a desconstrução da identidade feminina se faz pelo uso do grotesco que institui Trinket uma mulher não natural. Aliás, a palavra *Trinket*, traduzida ao pé da letra, significa bugiganga, quinquilharia, vulgaridades banais de pouco valor financeiro, o que faz a reflexão ir mais longe em relação aos estereótipos de gênero. Não apenas obscurece as distinções entre ser *naturalmente/tradicionalmente* mulher e a imagem culturalmente construída da mulher, focando na identidade feminina. Celeste e Trinket são dois lados da

³²⁰ “Trinket is perceived as ‘less of a woman,’ and after her time in prison, Celeste is treated as ‘less of a person.’”

mesma moeda, juntas evidenciando os polos de exibição e contenção, revelação e ocultação, ousadia e discrição (SADDIK, 2015). Williams revela que nesta peça não é verdade que a mulher altruísta e carinhosa é desejada e nunca pode desejar. Embora, na década de 1960, tenha sido interpretado “que Williams havia criado monstros irreais” (SADDIK, 2015, p. 110).³²¹ O que se observa é o dramaturgo questionando os pressupostos culturais, neste caso aqueles que estão por trás das construções misóginas, machistas e patriarcais da feminilidade que o pensamento contemporâneo tem, cada vez mais, reconhecido e aceito como fantasia. Pelo menos, é o que se espera que aconteça definitivamente. Essas duas mulheres são retratadas como instáveis e dúbias e ambas se mantêm levando uma vida sem remorso, que permite a complexa coexistência de contradições, derrotando aqueles que buscam explorar sua instabilidade. Isso se identifica quando ambas buscam a satisfação do desejo na prostituição. Celeste e Trinket espelham desta forma os códigos sociais ao construir sua autoestima a partir de seus corpos como representações da beleza feminina tradicional. Seios grandes são uma fonte de orgulho, enquanto sua ausência é uma vergonha, até uma perda de identidade. A mutilação de Trinket destruiu seu *status* de mulher *natural*, socialmente aceitável, transformou-a em uma bugiganga, no sentido literal do seu nome. E ela experimenta essa perda não apenas através da sua mutilação, da mesma forma pelo envelhecimento, outro tema bastante visitado por Williams nas da terceira fase, assim como nas anteriores, como em *Lifeboat Drill*, *I Can't Imagine Tomorrow*, *The Traveling Companion* e *Something Cloudy, Something Clear*, entre outras.

Ainda sobre a retirada do seio, é uma tragédia superlativa na vida de Trinket, mulher de destaque na sociedade e que se exibia com o corpo tradicional e aceito socialmente, com potencial de ascensão profissional e de ter uma vida considerada normal para os padrões impostos à mulher. Assim sendo, Trinket submeteu-se à mastectomia sob uma identidade falsa, Agnes Jones. Tendo esta informação, Celeste dá à polícia o mesmo pseudônimo quando é presa por furto em lojas. Depois o usa como sua identidade alternativa para o emprego que seu irmão está lhe arranjando, já que ele tem filhos em crescimento na mesma cidade e não quer mais que ela use o sobrenome da família para que os filhos não sejam associados a ela. Agnes Jones é uma identidade vergonhosa e clandestina ligada à exclusão social e à vergonha, uma espécie de demônio que persegue Trinket. Ela, conseqüentemente, diz ouvir uma voz que insiste que ela é Agnes Jones, e decide recuperar sua confiança e autoestima se desvincilhando deste nome para se tornar Trinket Dugan novamente, a mulher de sucesso e

³²¹ “That Williams had created unreal monsters.”

considerada *normal* para os padrões da sociedade, exorcizando o nome que a associa à mutilação. Ela faz isso realizando um ritual, andando em volta de um banco na praça em frente à estátua de Andrew Jackson, o sétimo presidente dos Estados Unidos [de 1829 a 1837], em uma cena tragicômica pungente. O seio retirado poderia ser um segredo guardado por toda a vida, sem que pudesse mostrar-se nua ou comentar. Ela poderia disfarçar. Ela sabia. E isto bastava para que ela não se sentisse igual à mulher estereotipada. Ela mesma exigia um corpo social para si mesma.

Thornton (2006, p. 714, nota 1017) afirma que Trinket é uma prostituta, tal como Celeste: “*The Mutilated* é uma peça em um ato sobre duas prostitutas.”³²² Não há evidências de que Trinket seja de fato uma meretriz. Ela afirma ter trabalhado como relações públicas na *International Trade Mart* onde era, inclusive, chamada de *O tornado do Texas*, mesmo apelido de Margo Jones, amiga pessoal e diretora de algumas peças de Tennessee na década de 1940, tais como *You Touched Me!* [1942], *The Purification* [1944] e *Summer and Smoke* [1945]. Ela afirma que vive da renda de três poços de petróleo que tem no Texas e que poderia morar em um hotel melhor, contudo permanece naquele apenas por amizade, mesmo o chamando de espelunca. Em vista disso, a afirmação da autora está equivocada nesta publicação.

Trinket esbanja seu dinheiro com os presentes que dá no Natal e a festa que promove no Ano Novo, assim como os favores e os empréstimos que faz para os amigos. Embora ela não seja uma mulher totalmente abandonada, tendo os meios financeiros para ficar em um hotel melhor, ela vive como uma hóspede na tal espelunca, como ela mesma diz, *dependendo da bondade de estranhos* – rememorando a famosa frase de Blanche – comprando amizade com seus presentes. Tennessee revela uma sociedade venal, isenta de fraternidade e companheirismo, preocupada somente com as relações de troca. Está revelada aí uma questão da propriedade privada como um identificador de valor humano, tentando atribuir superioridade à Trinket sobre todas as outras personagens, principalmente sobre Celeste, sua principal antagonista, e Slim, o qual pode contratar, mas não evitar seu preconceito e asco. Sua superioridade moral e intelectual não parece ter valor perante esta violência e grosseria do rapaz. Como Trinket não possui família para eleger como o núcleo de produção e reprodução coletiva da sociedade, já que ela não tem um esposo para ser o centro das atenções e de qualidades da família. Isso a faz uma mulher independente financeiramente e liberta da necessidade de ter um dono dos meios de produção patriarcal em sua vida. Ela é a proprietária

³²² “*The Mutilated is a one-act play about two prostitutes.*”

e reprodutora de sua subsistência e futuro. Por esse motivo, procurará exercer o poder sobre os outros.

TRINKET: Bernie, você sabe que eu posso pagar um hotel de primeira, mas eu preferi ficar aqui por lealdade e amizade. Eu enfeitei aquela árvore de Natal. Eu comprei um presente para todo mundo que está registrado aqui e os coloquei debaixo da árvore. Eu dei cinco dólares a todos os empregados como uma pequena lembrança do Natal. Este hotel é abandonado, Bernie, perdido, vazio, sem ninguém no Natal. [*Sua voz é alta e instável.*] Deus sabe os segredos que as pessoas carregam com elas! E poucos se importam!

CELESTE [*jogando a revista*]: Bernie, coloca uma trilha sonora pro discurso dela!

TRINKET [*subindo o tom de voz*]: Financeiramente, eu tenho muita sorte. Eu não estou me vangloriando disso. Eu me sinto humildemente agradecida. Meu pai me deixou três poços de petróleo no oeste do Texas; um já está seco agora, o segundo está mais ou menos, mas o terceiro é uma fartura! Eu não sou pão-duro, Bernie. Está vendo? [*Ela tira um maço de dinheiro da carteira*] – eu nunca estive sem dinheiro aqui no *Silver Dollar* e não é por isso que eu vou apostar em cavalos. Tenho vários amigos em situação difícil. Desde que sejam leais comigo, eu sou devotada a eles. Eu dou presentes e empréstimos sem esperar que me paguem, a não ser com sua amizade, Bernie. Bernie, suba e veja o que essa pessoa escreveu na parede lá em cima. Eu tive que sair imediatamente. (WILLIAMS, 1970, p. 95-96).³²³

Celeste, percebendo ser a única que sabe do grande segredo da amiga, usa a informação para extorqui-la, para ameaçá-la, revelando a *monstruosidade* interior em contraste com a gentileza de Trinket, lembrando-a a toda hora de sua mutilação, tal como Amanda rememora insistentemente a filha Laura de seu problema congênito na perna em *The Glass Menagerie* (WILLIAMS, 2014). Uma forma de fazer a outra sentir-se diminuta, excluída, diferente, uma aberração para a sociedade que tem no corpo da mulher socialmente aceito como *normal*, uma vitrine para o casamento e a construção da família estadunidense padronizada. Trinket: monstruosidade no corpo; Celeste: monstruosidade na alma.

As tentativas de Celeste de exercer seu poder por saber segredos são recebidas com indiferença tanto por Trinket quanto por Maxie, o homem que expõe a Menina Passarinho. Em qualquer caso, não é da natureza de Celeste manter segredos; ela não pode se conter e as

³²³ “TRINKET: Bernie, you know that I could afford to stay at a first-class hotel but I’ve stayed here out of loyalty and friendship. I dressed that Christmas tree. I bought a gift for everyone registered here and put them under the tree. To all employees I passed out a five-dollar gold piece. I pity transients at Christmas. This hotel is full of derelicts, Bernie, lost, lonely, homeless at Christmas. [*Her voice is high and shaky.*] Heaven knows what secret sorrows they carry with them! And very few care!

CELESTE [*throwing down the magazine*]: Bernie, get her some music to go with that speech!

TRINKET [*her voice rising*]: I’ve been lucky, financially. I’m not boasting about it. I feel humbly grateful about it. My daddy left me three oil wells in West Texas; one is bone-dry right now, one comes in now and then but the number three well is a gusher, it’s a continual gusher. Now, Bernie. I’m not purseproud. See this? [*She removes a large wad of paper money from her purse.*] - I never walk out of the Silver Dollar Hotel without a wad of money that you could choke a horse with. That’s not what I do with it, though. I have a horde of friends in financial trouble. As long as they’re loyal to me, I’m devoted to them. I give out gifts called loans, expecting no repayment, except in friendship, Bernie. Bernie, go up to the stair landing and see what some vicious person has scratched on the wall up there. It has to come off right away.”

confidências transbordam naturalmente. Em seu primeiro monólogo no começo da peça, ela está ansiosa para revelar seu poder: o que ela *sabe* sobre Trinket. Esta, por sua vez, esforça-se para comunicar sua dor, dizendo que não teria palavras para confessar sua mutilação a um amante em potencial, e, quando ela fala de amor, a rubrica de Williams indica:

Ela faz um som como um peixe pego no anzol faria, se pudesse. Ela se levanta, depois se senta novamente: ela não se desespera, entrega-se a alguma convulsão interna que a faz produzir esses ruídos. Eles são acompanhados por movimentos bruscos e indecisos para se levantar – gradualmente eles diminuem: ela finalmente se levanta (WILLIAMS, 1970, p. 101).³²⁴

Estão claras a expressão corporal e a visão da cena como uma questão física importante para a atriz, uma personagem que expressa o desejo de ser uma mulher tida como *normal* nesta sociedade que a isola, expressão que está além da linguagem verbal e, embora ela articule palavras, sua natureza está se expressando e dominando a cena. Neste momento toda a força narrativa está no corpo e não na palavra, lembrando bastante as concepções de Grotowski. A rubrica ainda evidencia o clássico Tennessee Williams poético e lacônico. Afinal, como materializar em cena o som de um peixe pego no anzol? Ele pede tanto a expressão corporal quanto a onomatopeia que desumaniza Celeste – um recurso grotesco.

Quando Trinket decide resgatar a estima, ela possui certos valores de beleza. Ela não aceita o marinheiro Bruno e quer apenas o loiro e bonito Slim, imagem eurocêntrica do homem branco cultuado como superior a outras etnias. O jogo sedutor de Bruno a fez sentir uma gata, remetendo às diversas vezes que Tennessee usou a figura de linguagem do animal para associar a mulher ao desejo reprimido ou não realizado. Ela insiste dizendo que é humana e que Celeste é que é a aberração animal, a Madame Cabra. Ela retira as qualidades humanas da amiga. Uma forma de salientar que mesmo os pares podem reproduzir o discurso modelo da sociedade.

Celeste e Trinket, na incessante busca de satisfação de desejos, são “um par de cadelas velhas” (WILLIAMS, 1970, p. 85),³²⁵ traçadas como verdadeiros monstros grotescos que são “peculiares, não naturais, mórbidos.”³²⁶ Celeste é vista como “absurda”³²⁷ em suas buscas predatórias por sexo, amizade, comida e bebida, usando como isca seus seios, seu único bem

³²⁴ “*She makes a sound like a hooked fish -would make if it could make a sound. She rises, then sits back down: she gives way not to despair but to some inner convulsion which makes her produce these dreadful soft cries. They are accompanied by abrupt, indecisive movements to rise or reach out or- Gradually they subside: she pulls herself together.*”

³²⁵ “*A pair of old bitches.*”

³²⁶ Ibid. (p. 115). “*Peculiar, not natural, morbid.*”

³²⁷ Ibid. (p. 85). “*Absurd.*”

aparente, além de sua capacidade questionável de guardar segredos. Trinket a chama ainda de prostituta. Com o insulto, ela associa a classe inferior de Celeste à aberração, chamando-a de “monstro,”³²⁸ reproduzindo a forma preconceituosa de ver a mulher. Celeste, em contrapartida, chama a amiga de monstro mutilado. “Williams muitas vezes se via como o santo padroeiro das ‘aberrações’” (SADDIK, 2015, p. 5).³²⁹ Trinket é chamada, do mesmo modo, de prostituta [ou uma palavra chula qualquer] mutilada ou prostituta mórbida ou, ainda de *não natural* por Slim ao comentar sobre ela com Bruno. Todas as expressões são xingamentos que dão vez a uma sociedade que se sente ultrajada por uma mulher que ousa ser *diferente*: a ofensa revela tão somente a própria sociedade. O marinheiro se recusa a beber no copo de Trinket, não querendo se contaminar com sua *doença*, afirmando ter tido experiências com outras pessoas deformadas e monstruosas iguais a ela. Mulheres que procuram satisfazer suas pulsões sexuais são vistas igualmente como monstros, enquadradas como prostitutas, pessoas não naturais, mórbidas, sujas ou portadoras de doenças contagiosas, como uma aberração a ser evitada, indignas de respeito, para que o *diferente* não seja contagioso ou vaze, infectando o resto da sociedade e servindo de modelo fora da *moral* pré-estabelecida.

Williams leva o retrato da mulher deformada às últimas consequências quando Maxie exibe a Menina Passarinho [*Bird Girl*], trabalho que Celeste já exerceu no passado. A cena é tão antirrealista, que a própria Celeste, querendo exercer seu poder por estar de posse de um *segredo*, ameaça revelar que a aberração humana-pássaro na verdade é uma *moça de verdade*, apenas fantasiada, com penas coladas no corpo. A figura de linguagem é muito forte, porque Williams dá foco exatamente à construção social do corpo da mulher na indústria cultural. Maxie e seu negócio que apresenta aberrações lembram os espetáculos pareados ao *Grand guignol*, os *Freak Shows*, onde atrações bizarras são expostas para satisfazer a curiosidade do público sobre as deformidades construídas na sociedade, tais como a apresentação da mulher que se transforma em um animal, a mulher barbada, a anã ou as gêmeas xipófagas. Lembra o sensível retrato do diretor Tod Browning em 1932 no filme *Freaks* [no Brasil com o título *Monstros*] (FREAKS, 2018) destas pessoas no circo dos horrores, mostrando seres humanos portadores de deformidades, deficiências ou simplesmente diferentes do que é socialmente aceito como normalidade, como pessoas boas, honestas e afáveis. No filme, aquelas outras ditas *normais* são as vilãs, os verdadeiros monstros do filme.

³²⁸ Ibid. (p. 98). “*Monster.*”

³²⁹ Ibid. (p. 120, destaque do autor). “*Williams often saw himself as the patron saint of ‘freaks’*”

Apresentar uma personagem transmutada, híbrida, que “assobia e resmunga selvagemmente” (WILLIAMS, 1970, p. 86),³³⁰ como a Menina Passarinho, é uma forma de questionar como o corpo da mulher está inserido no mercado do entretenimento, que explora a estranheza, como um circo de horrores, a mulher que não é como a sociedade a quer, por essa lógica, é considerada uma aberração. Esta Menina “sugere a atitude generalizada em relação aos mutilados que a peça traz à consciência do público” (MURPHY, 2014, p. 166),³³¹ se fosse realmente um pássaro a sociedade lhe daria mais atenção, como é *apenas* uma mulher, ela não tem a sua compaixão. Por isso, esta personagem é mais uma mulher mutilada da sociedade, desprovida de sua capacidade de ser mulher.

MAXIE [*viciosamente para Celeste*]: Você perdeu sua chance, sua vagabunda! Venham ver a Menina Passarinho, dois mangos pra ver a Menina Passarinho, descoberta, sem máscara, a atração mais bizarra do mundo! [*alguns andarilhos preguiçosos aparecem. Um deles cambaleia em direção ao hotel, procurando dinheiro em seus bolsos*] (WILLIAMS, 1970, p. 85).³³²

A aberração é uma reminiscência do monstro de cabeça de pássaro de Hieronymus Bosch no quadro *Inferno do jardim das delícias terrenas*, uma obra que apresenta o Éden e os prazeres terrenos, rememorando a própria referência que Williams faz em *The Night of the Iguana*. A mulher, representada como as várias formas do pecado, e os pássaros como símbolos eróticos, que despertam a sexualidade e a gula, são fartamente espalhados pelo quadro. A principal representação da mulher, no entanto, é da Eva bíblica, como responsável por ter sucumbido à tentação e *atrapalhado* a vida do homem no paraíso, evidenciando elementos misóginos (SADDIK, 2015). A Menina Passarinho seria apenas um objeto de entretenimento e diversão, tal como a ideia preconceituosa e patriarcal de que a mulher só serviria para dar prazer ao homem, aqui de forma expressionista, figurada como um animal. Lembrando sempre, junto de Maxie ela está presa, engaiolada pela necessidade do dinheiro. E mulheres presas, engaioladas são exatamente o que a sociedade tradicional busca, tentando associá-las à vida doméstica e filhos. Metáforas são fartamente utilizadas por Williams, como se verá na análise das outras peças cotejadas neste trabalho.

A personagem Lady Torrance, da peça *Orpheus Descending*, participa de uma das mais interessantes passagens sobre toda a metáfora dos pássaros na obra de Tennessee que

³³⁰ “Whistles and croaks wildly.”

³³¹ “She suggests the pervasive attitude toward the mutilated that the play brings to the audience’s consciousness.”

³³² “MAXIE [*viciously, to Celeste*]: Git lost, yuh bum! - See the Bird-Girl, two bits to see the Bird-Girl uncovered, unmasked, the world’s greatest freak attraction! [*A few drifters pause on the walk. A drunk staggers out of the Silver Dollar Hotel, digging in his pocket for a quarter.*]”

vale a pena citar, quando comenta a fala de Val ao fazer referência ao pássaro sem pernas que não pode parar de voar e que se camufla dos predadores enquanto voa. Lady se refere ao pássaro que não pode voar, do que está preso, como ela, em um casamento servil, abertamente expresso em *Camino Real* na fala de Quixote “não há aves no país, exceto aves selvagens que são domadas e mantidas em [...] gaiolas!” (WILLIAMS, 2000b, p. 751, destaque do autor).³³³ Lady fala do sonho de voar ao redor das estrelas e contrapõe-se com o inferno em que vive atrelada ao esposo – mais uma reminiscência ao quadro de Bosch e que Williams intensifica na peça *The Red Devil Battery Sign* na personagem de Woman Downtown. Da mesma forma, lembra a personagem Mulher da peça *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...* que, quando clama a liberdade, diz: “Andarei sozinha e o sopro do vento me deixará leve, cada vez mais leve.[...] E mais leve, mais leve, mais leve, mais leve e mais leve!” (WILLIAMS, 2012a, p. 330).

VAL: [...] Sabia que existe um pássaro sem perna que não pode pousar e fica a vida toda sobre as asas do céu? Verdade. Uma vez eu vi um, morto no chão. [...]

LADY TORRANCE: Gostaria de ser um pássaro desses.

VAL: Eu também gostaria de ser, muita gente gostaria de ser um e nunca ser – corrompido!

LADY TORRANCE: Se um dia encontrar um pássaro desses morto no chão, gostaria que me mostrasse, porque talvez esse pássaro exista apenas na nossa imaginação. Acho que nenhum ser vivo consegue ser tão livre, nem de perto. Me mostre um e eu direi: ‘É, Deus fez uma criatura perfeita!’ – Eu daria essa loja com todo o estoque para ser esse minúsculo pássaro da cor do céu... pra dormir no vento uma noite e – flutuar! – por aí sob as estrelas [...] Por que vivo com um filho da puta que me comprou numa liquidação de incêndio³³⁴ [...] e em quinze anos nunca tive um único sonho bom, nenhum? – ah! – Inferno... Não sei porque estou – contando isso a um estranho... [...] (WILLIAMS, 2016a, p. 227-229, destaque do autor).

Além disso, em *The Strangest Kind of Romance*, há a referência aos *outsiders* como Aves de Arribação, migrantes temporários que se hospedavam no quarto da pensão da Senhoria e que escreviam seus nomes em uma parede. Desconhecidos que nada tinham na vida e que a única coisa que conseguem deixar registrada para a eternidade é seu nome escrito na parede. Em *I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays* a personagem Jane diz que um melro a beijou, citando um ditado popular sobre quem está triste, deprimida.

Há uma referência a uma garota passarinho em *The Night of the Iguana*, quando a personagem Shannon refere-se à adolescente com quem ele teve um caso, um prodígio musical que declara seu amor por ele na música, como “Senhorita Menina Passarinho”

³³³ “There are no birds in the country except wild birds that are tamed and kept in - [...] - cages!.”

³³⁴ Certamente a tradutora estaria se referindo a uma *queima de estoque*.

(WILLIAMS, 2000c, p. 335).³³⁵ Em *The Gnädiges...*, “uma espécie de pelicano gigante” (WILLIAMS, 1970, p. 218),³³⁶ um estranho pássaro *cocaloony*, aparece como uma figura ameaçadora que domina a ação e une os dois atos. E na rubrica, Tennessee diz que a Menina Passarinho de *The Mutilated* também pode aparecer nesta outra peça com o tal pelicano gigante, em que personagens femininas [Molly e Polly], igualmente, estão vestidas com figurinos que lembram pelicanos. Em *Kingdom of Earth* e em sua versão longa *The Seven Descents of Myrtle* a personagem Chicken [galinha, em tradução literal] é chamada assim por se empolarar no telhado das casas junto com as galinhas quando das enchentes do Rio Mississippi. Em *Not About Nightingales*, o pássaro é Jim, apelidado de Canário, porque delataria as conversas dos presos ao chefe da prisão. Em *Vieux Carré*, há, também, a personagem Nightingale.

Os pássaros estão retratados em diversas outras obras, em distintos contextos simbólicos, tais como *Sweet Bird of Youth*; *I Rise in Flame*, *Cried the Phoenix*; *The Eccentricities of a Nightingale* [a primeira versão *Summer and Smoke* é baseada no conto *The Yellow Bird* (*O pássaro amarelo*) de 1947]; *A Perfect Analysis Given by a Parrot*; e recordando que *The Notebook of Trigorin* é uma adaptação de *A gaivota* de Tchékhov, só para lembrar algumas peças em que o pássaro é citado no próprio título. Há, por exemplo, o conto de 1977 *The Killer Chicken and the Closet Queen* [*O frangote matador e a boneca enrustida*]. Em *Stairs to the Roof*, a personagem Girl diz que os pombos são mais inteligentes que ela e em *Not about Nighingales* a personagem Eva diz que estes pássaros defecam sobre seu chapéu. Também em *Stairs...*, Girl chama os cisnes como se chamasse a liberdade e Benjamim compara-a com eles e com a ave do paraíso.

Aquém da remissão à pintura de Bosch, é a associação de *The Mutilated* com as imagens tradicionais do Natal. Philip Kolin (2004) agrega em sua análise essa ideia bastante interessante, dizendo que o que acontece na peça é um *apocalypse*, já que Celeste e Trinket são direcionadas a um fim iminente, a um extermínio sem perdão e sem solução – o que não acontece, de fato. O *Armagedon* tennesiano não é exclusivo desta peça. Linda Dorff indica as seguintes da terceira fase onde é possível encontrar a ideia apocalíptica como matéria figurada: o fragmento intitulado *The Everlasting Ticket* [não publicada, 1980-81], *Kingdom of Earth* [*The Seven Descents of Myrtle*], *The Chalky White Substance*, *The Red Devil Battery Sign*, *Masks Outrageous* [não publicada, 1970-82] e o fragmento igualmente não publicado *The Lingering Hour* [1982] (DORFF, 1997, p. 51).

³³⁵ “Miss Bird-Girl.”

³³⁶ “A sort of giant pelican.”

A partir desta ideia, são elaboradas observações acerca deste apocalipse. O Bairro Francês teria se transmutado em uma espécie de Belém, onde as personagens são arranjadas como peças de um presépio grotesco e disfuncional. Começa pela participação icônica do coral natalino, que está presente em seis das sete cenas, composto por todas as personagens da peça. O palavreado sacramental está em diversos momentos da música cantada por eles: “Para os sonhadores haverá uma noite/Isso parece mais radiante do que o dia” (WILLIAMS, 1970, p. 111)³³⁷ ou “Misericórdia será mostrada nesta temporada/Para os desobedientes e deformados.”³³⁸ Além da letra, a presença do coral é uma referência repleta de símbolos: são inspiradores da boa sorte, saúde, alegria, confraternização, bondade e caridade. Mais que isso, são frequentemente associados com a comida festiva e abundante da temporada. Como é uma celebração à vida, Jack in Black, a personificação da morte, não faz parte do coral. Mas a sua junção ao grupo na cena seis sinaliza a aproximação de uma tragédia, o que Kolin (2004, p. 86) chama de Natal apocalíptico de Tennessee Williams. Sem o final trágico anunciado, “pressagia a passagem de uma era maligna, purificada pelo sofrimento e a criação de uma nova época de graça para os justos.”³³⁹ O apocalipse é apenas uma ameaça, não acontece de fato.

Tennessee, segundo o autor, parece ter uma obsessão pelo apocalipse. Há a sala de torturas em *Not about Nightingales*; a cena do incêndio em *Orpheus Descending*; e a referência ao inferno em *The Red Devil Battery Sign*.³⁴⁰ Desta forma, o apocalipse expressa a corrupção, associando a referência bíblica com o tempo da peça, a época em que foi escrita e o momento em que o público a assiste. *The Mutilated* pode ser a peça mais otimista de Williams, “porque é uma de suas peças mais religiosas.”³⁴¹ Realça o apocalipse que confronta o Natal, desvendando um mundo decadente, terreno e grotesco. O coral natalino, com sua presença icônica, eleva o olhar do público para a divindade no final da cena sete, como uma transcendência para renovar as esperanças na figura de Nossa Senhora. Aqui a dualidade continua seguindo a estrutura formal da peça: vida e morte, santidade e holocausto, Natal e *Armagedon* (KOLIN, 2004).

Pode-se olhar para os nomes das personagens por outro ângulo. Celeste é aquilo que está no céu, relativo a ele, ao sublime. É um nome que combina com a santidade do cristianismo, como se referisse a uma mulher etérea e sideral. Ela é uma antagonista, cheia de

³³⁷ “For dreamers there will be a night/That seems more radiant than day”

³³⁸ Ibid., “Mercy will be shown this season/To the wayward and deformed”

³³⁹ Ibid., “presages the passing of an evil age, purified in suffering, and the creation of a new epoch of grace for the righteous.”

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Ibid., p. 87. “it is one of his most religious pieces.”

contradições. A ironia de Williams ao nomear a personagem é contundente, expressando o oposto daquilo que se diz.

A medalha tradicional de São Bento, padroeiro dos exorcistas, ilustra esses contrários incorporados ao nome e caráter de Celeste na peça de Williams. No lado anverso da medalha há uma cruz com uma oração latina aplicável às duas naturezas fictícias de Celeste: ‘*Crux sacra sit mihi lux*’ (Que a cruz seja a minha luz sagrada) emitindo um aviso apocalíptico ‘*Nuquam draco sit mihi dux*’ (O dragão nunca será meu guia). Celeste pode ser o grifo (dragão) assim como a luz da cruz do Cristo. Conforme a peça se desenrola, ela é ao mesmo tempo monstro e bênção em *The Mutilated* (KOLIN, 2004, p. 88).³⁴²

As alegorias não param por aí. A procura exaustiva e sem sucesso de Celeste por um lugar para passar a noite natalina rememora a família de Maria e José em Belém – não há um quarto para ela no *The Silver Dollar Hotel* e ela não tem outro lugar ou qualquer pessoa para companhia. Suas vicissitudes nesta *noite santa* evoca o sofrimento da sagrada família e o autor a associa ao menino Jesus, como uma figura expressionista no teatro de Williams.³⁴³ “Um milagre, um milagre! Um jogo mágico de criança” (WILLIAMS, 1970, p. 111).³⁴⁴

Há, além disso, a árvore de Natal sem enfeites, sem presentes, espetada com agulhas, que em nada representa a fertilidade ou alegria, somente a dor e a morte. No ano anterior estava ricamente adornada, porém agora tinha como enfeites simples pipocas. Mais uma constatação de que para Trinket o Natal é um apocalipse, não uma festa. Para ela, uma época de pragas, ao invés de alegrias. A pipoca é um elemento tradicional decorativo das festas natalinas, que associa o ser humano com a pipoca dura, quebra-dentes, imprópria para comer, e sua transformação em macia, com aquilo que o homem *deve* ser.

Até mesmo os dóceis animais que fazem parte da composição do presépio: vaquinhas, burrinhos, carneiros, ovelhas e pastores gentis deram seu lugar para figuras mais bizarras, as personagens da peça: Slim, Bruno, Maxie, Garota Passarinho, Policial, Bernie, Mulher no bar, a travesti Rainha Piedosa, Tiger e o Policial da Guarda Costeira. Concordando com Kolin (2004, p. 89), elas se alinham mais a vermes kafkianos, elementos grotescos deste Natal apocalíptico, virado ao avesso, como bestas que anunciam o fim do mundo, sem harmonia, sem sublimação. Sem esquecer os elementos aterradores que Trinket se depara ao longo da

³⁴² “The traditional medal of St. Benedict, the patron saint of exorcisms, illustrates these contraries embodied in Celeste’s name and character in Williams’s carol. On the obverse side of the medal is a cross with a Latin prayer applicable to Celeste’s dual fictive natures: ‘*Crux sacra sit mihi lux*’ (May the Cross be my Holy Light) proceeding an apocalyptic warning ‘*Nuquam draco sit mihi dux*’ (The Dragon Never be My Guide). Celeste can be the griffin (dragon) as well as the light of the cross of the Christ. As the play unfolds, she is both monster and blessing in *The Mutilated*.”

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ “A miracle, a miracle! A magic game that children play.”

peça: o escorpião em sua bolsa e os insetos mortos dentro da vasilha de biscoitos. O escorpião é uma figura que lembra um dragão diminuto, simbólico, intromissor deste momento natalino. Fica claro que ela vive no país do dragão, metáfora que Tennessee utiliza para retratar a condição das personagens habitantes de um lugar no tempo e espaço que figura a dor e o sofrimento.

Trinket Dugan é, inclusive, um nome composto simbólico para este apocalipse. Ambos já são uma pequena narrativa juntamente com seu pseudônimo. Trinket sugere ser um objeto de ornamento frágil, desconexo, como visto, tal como um enfeite descartável na árvore de Natal do saguão do hotel. Mais elementar é perceber que Williams brinca com seu sobrenome: Dugan = *dug one* ou *um seio*, em tradução literal. Seu *status* transgressivo de mutilada é sugerido pelo seu nome verdadeiro, enquanto que Agnes, seu pseudônimo, sugere o *agnus dei* ou o cordeiro de Deus sacrificado, outra forma de se referir a Jesus Cristo. Esta situação ela renega ao fazer o ritual no banco da praça, fazendo o seu autoexorcismo na cena dois. Uma cena, inclusive, que lembra a personagem Jerry e sua grandiloquência no banco do Central Park na peça *The Zoo Story* de Edward Albee. O coral entoia palavras encorajadoras a ela:

Um milagre, um milagre!
Um lugar que silencia o coração humilhado.
Pode ser um parque
Com um banco isolado
Em uma noite fria
Com a névoa do inverno
Um milagre, um milagre! (WILLIAMS, 1970, p. 102).³⁴⁵

Embora Trinket não tenha feito uma decoração de Natal chamativa e não parece estar no clima festivo, ela busca um presente para cumprir o ritual cristão: ela quer Slim, pervertendo o espírito natalino, como uma mercenária. Para isso, supervaloriza as qualidades do marinheiro. Ela procura o amor com o homem errado – bonito de corpo, feio de alma, como comenta Murphy (2014, p. 166) –, no lugar errado, o Cafe Boheme, que entoia a música na pianola com um título no mínimo sarcástico: *Don't Talk About Me When I'm Gone* [Não fale de mim depois que eu me for]. Talvez, Trinket tenha receio de que todos saibam da

³⁴⁵ “A miracle, a miracle!
A place that quiets the outraged heart.
It may be in a public park
That has a bench that's set apart,
And not by daylight, after dark,
With winter mist upon the park.
A miracle, a miracle!”

mutilação e sua condição solitária. Após ser absolutamente renegada pelo marinheiro, percebe-se que ela ficou desolada, em um inferno existencial na manhã natalina. Ela não teve uma experiência redentora, foi silenciadora e triste: “Trinket se lança através da parede aberta do quarto. Os marinheiros a puxam de volta. Ela se contorce de forma grotesca quando eles a tocam e depois desmaia” (WILLIAMS, 1970, p. 120).³⁴⁶ Ela se torna a Madonna mutilada e grotesca, abusada e abandonada. Se ela tivesse sofrido um estupro ou, de alguma forma, consumado a relação sexual que ansiava, esta peça não seria tão diferente das obras anteriores de Williams, em que o desejo sexual tinha suas consequências inevitáveis, embora vistas como punição trágica. Ela já está emblematicamente envolta a um sofrimento, aparentemente sem fim, que seria sua dor no seio mutilado e a sua vergonha dilacerante por não fazer parte da *mulher construída socialmente*. Williams mistura as bênçãos do Natal com as dolorosas experiências de Trinket e Celeste, porém as compensa com a benevolência da música do coral e com o final dramático da peça com a aparição mística. Nossa Senhora destoa de toda a representação feminina da peça. Ela seria a mulher que faz milagre, que traz à vida, que possibilita a revigoração e a fé em si mesma, uma renovação escatológica do mundo, que é o que aconteceu com Trinket e Celeste. E com isso, sua fascinação dissipa as sombras apocalípticas (KOLIN, 2004). Ela desbanca até a morte personificada no figurino *kitsch* de cowboy de Jack in Black, diferente da representação tradicional de uma caveira ou um esqueleto com uma toga preta – uma referência que já antevê os elementos da *Pop Art* em sua obra. A reconciliação é o lenitivo para ambas e para o público.

Nesta celebração final, para receber o espírito santo da mulher milagreira, Celeste insiste que ambas devem permanecer silenciosas, afáveis, agindo *naturalmente*. A mulher *natural*, aceita na sociedade, é uma *performance* silenciosa e imóvel do mito feminino que obedece e é subserviente, que não pode ser o que é, sentir o que sente. Desempenha, apenas, um papel preconcebido socialmente. Quando Nossa Senhora aparece [uma manifestação indicada apenas na mudança de luz na sala, sem que uma atriz a personifique], a experiência mística cura a solidão de Celeste e remove a dor no peito de Trinket – o milagre natalino pelo qual elas esperavam. A aparição feminina exige que as mulheres mutiladas devam agir de modo estereotipado para receber a bênção e funciona como um *deus ex machina* para solucionar todos os problemas das personagens e do próprio apocalipse com uma resolução mística. É uma forte e poderosa presença feminina e ilimitada que derrota inclusive a morte,

³⁴⁶ “Trinket plunges toward the open wall of the room. The sailors drag her back. She writhes grotesquely in their grasp, then collapses to the floor.”

uma personagem masculina que marca bastante sua presença na cena por contraste. Essa força feminina que pode solucionar as dores das mulheres oprimidas colocadas à margem, mas que tem que se comportar conforme protocolos, pode ter uma associação às insurreições feministas daquele momento contracultural, o que poderia acirrar as discussões do tema e tirar o foco de um Deus masculino, idoso, de barbas brancas e carrancudo, pronto a punir qualquer um em qualquer instante de deslize, ou de Jesus Cristo, outro homem, pleno e capaz de resolver tudo na cultura cristã. A presença feminina figura uma espécie de paradoxo inerente à sua própria força: ela atua dentro dos padrões pré-estabelecidos. A peça expõe, com isso, a condição dolorosa acarretada pela impossibilidade de atingir a salvação de outra forma. A aparição da Senhora, embora incorpórea, mostra outra faceta divina, a feminilidade como uma força propulsora de cura, salvação e redenção – lembrando aqui o desfecho feliz do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna escrita em 1955. Esta última cena é dramaticamente imbuída de muitos elementos fervorosos relacionados à figura mística de Maria. Podem ser, paradoxalmente, uma metáfora da instituição religiosa castradora. Este clima que dramatiza a transcendência espiritual similar à experiência de Celeste e Trinket, Williams usa, da mesma forma, em cenas de outras obras, tais como *The Night of the Iguana*, *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* e *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*

Nossa Senhora é um dos símbolos do Catolicismo Romano mais emblemáticos e importantes que Williams usou em algumas de suas obras. A começar pela famosa Blanche que nasceu durante os festejos da *Mater Dolorosa* e foi embora de seu bairro com roupas azuis da cor do manto da mãe do Cristo nas famosas pinturas da Idade Média e da Renascença. Serafina reza desesperada para a Virgem em *The Rose Tattoo*. Nas visões de Lucretia Collins, em *Portrait of a Madonna*, ela se vê como a própria figura de Maria.

O desfecho feliz com o milagre de Natal faz um contraponto com diversas obras anteriores de Tennessee com finais não felizes, consideradas obras-primas. Blanche é punida pelos excessos em *A Streetcar...*; Princesa Kosmonopolis triunfa no final de *Sweet Bird...* porque expõe a influência, o dinheiro e o sucesso, quando deixa Chance à sua castração e sai para comemorar seu novo filme; Alma se entrega a um marinheiro qualquer que passa pela rua ao invés de vivenciar o amor pleno de John em *Summer and Smoke*.

6.2 Não consigo imaginar o amanhã [1966]

“UMA: [...] - Uma vez eu li que uma anciã esquimó, que sabia que o tempo dela estava se acabando, deveria deixar sua família no iglu e ser deixada sozinha em um bloco de gelo para ficar à deriva, afastando-se, para se separar – de – todos... [...] Volta, volta, volta que eu te mando embora!”
(Tennessee Williams, da peça *I Can't Imagine Tomorrow*)³⁴⁷

“Não há nada a expressar, nada com que se expressar, nada a partir do que se expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar.”
(Samuel Beckett)³⁴⁸

“‘Não consigo entender uma palavra do que você está dizendo,’ disse Kashiwagi. ‘Tudo o que ouço é você gaguejar.’”
(Yukio Mishima, do romance *The Temple of the Golden Pavilion*)³⁴⁹

“O absurdo como princípio estrutural para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade.”
(Patrice Pavis)³⁵⁰

A peça *I Can't Imagine Tomorrow* trata da visita de um homem para uma mulher, que são amigos de longa data. Ele é apaixonado por ela e não consegue expressar seu amor. Ambos não são identificados por nomes e no texto são nomeados por One [a mulher] e Two.

A mulher está à beira da morte, embora em nenhum momento isso é expresso com palavras na peça, e o homem é tímido, com dificuldade de se comunicar. A visita é rotineira de todas as noites, quando o casal faz refeições e joga cartas. A vida tem sido difícil para ambos. One sente muitas dores e não consegue subir as escadas para ir ao seu próprio quarto no andar superior. Two não consegue se comunicar com os alunos na escola em que leciona e até mesmo com a amiga. Quando One o ajuda a completar sentenças, a comunicação se dá de fato. Fica claro que eles não têm mais ninguém além de um ao outro. Ela, por sua vez, está muito preocupada em deixar Two sozinho se vier a morrer. Ele se mostra aterrorizado com as mudanças inevitáveis da vida. Ela o incentiva a procurar outras pessoas, para que se desenvolva e se expresse. O amor não se realiza, a amizade se dá apenas com as discussões, conselhos e desabafos mútuos.

³⁴⁷ Williams (1970, p. 138). *“ONE: [...] - Once I read of an old Eskimo woman who knew that her time was finished and asked to be carried out of the family home, the igloo, and be deposited alone on a block of ice that was breaking away from the rest of the ice floe, so she could drift away, separated-from-all... [...] Back, back, take it back or I'll send you away!”*

³⁴⁸ Frase de Samuel Beckett em entrevista a Georges Duthuit em 1949 reproduzida na íntegra em: ANDRADE, F. S. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 175.

³⁴⁹ MISHIMA, Y. **The Temple of the Golden Pavilion**. Translation by Ivan Morris. New York: Tuttle Publishing, 1959. p. 87. *“‘I can't understand a word you're saying,’ said Kashiwagi. ‘All I hear is a lot of stuttering.’”*

³⁵⁰ Pavis (2015, p. 2).

6.2.1 Evidência existencialista: A incapacidade perante a solidão, a memória e o abandono

“WINNIE: [...] E agora? [pausa]. As palavras abandonam-nos, há alturas que as palavras nos abandonam. Até elas. [voltando-se para Willie] Não é verdade, Willie? [pausa. Voltando-se mais forte. Mais forte] E o que havemos nós de fazer, então... até que elas voltem?”
(Samuel Beckett, da peça *Dias felizes*)³⁵¹

“UMA: E o que você - disse?
DOIS: Respondi que não pra cada questão.

UMA: Sim?

DOIS: Não.

UMA [impaciente]: Sim, eu sei, você escreveu não.”
(Tennessee Williams, da peça *I Can't Imagine Tomorrow*)³⁵²

“HAMM: Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?
CLOW: Significar! Nós, significar! [Riso breve] Ah, essa é boa!”
(Samuel Beckett, da peça *Fim de partida*)³⁵³

“O clima da absurdidade está no começo. O fim é o universo absurdo e esse estado de espírito que aclara o mundo com uma luz que lhe é própria, para fazer com ela resplandecer o rosto privilegiado e implacável que nele identifica.”
(Albert Camus)³⁵⁴

I Can't Imagine Tomorrow foi escrita, presumivelmente, entre 1965 e 1966. É provável que teve sua primeira publicação na *Esquire Magazine* (WILLIAMS, 1966) na edição de março de 1966 e depois em 1970 na mesma coletânea de peças em que está *The Mutilated, Dragon Country* (WILLIAMS, 1970, p. 131-150), sendo este o título alternativo para esta peça. Além disso, é a última frase do texto, empregada uma outra vez no meio da peça. Porém Tennessee resolveu usar como o do livro.

Susan E. Tyrrell (2013, p. 292) afirma que a peça é mesmo de 1966, como Saddik (2015, p. 159). Os manuscritos disponíveis na biblioteca da *University of Delaware* não contêm datas nos dados disponíveis na internet (UNIVERSITY..., 2019), o que dificulta a confirmação. Apesar disso, há uma publicação da editora *Dramatists Play Service* à venda no site da *Amazon* com a data de 1959 e com o subtítulo entre parênteses *A Play*.³⁵⁵ Esta confusão de datas atribui-se às incertezas sobre o período de escritas das obras do autor e inexistência de catalogação sistemática dos seus textos originais. A ausência de contato físico com esta publicação à venda na *Amazon* impossibilita a confirmação destas datas, correndo,

³⁵¹ Beckett (1989, p. 47).

³⁵² Williams (1970, p. 135). “ONE: And - you?

TWO: Wrote no to each question.

ONE: Yes?

TWO: No.

ONE [impatiently]: Yes, I know, you wrote no.”

³⁵³ Beckett (2002, p. 81).

³⁵⁴ CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

³⁵⁵ I CAN'T IMAGINE TOMORROW. In: *Amazon*. Disponível em: <<https://www.amazon.com/I-Cant-Imagine-Tomorrow-Play/dp/B00C4BFPA8/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

certamente, o certo risco de a informação do site ser improcedente. Em todas as referências sobre esta peça consultadas na bibliografia, material digital ou de internet, inclusive os citados pelos mais prestigiados pesquisadores estadunidenses do dramaturgo, as primeiras publicações desta peça são, de fato, na coletânea de 1970 e a de 1966. A principal confirmação desta data é o livro originário da tese de doutoramento da professora Annette J. Saddik (1999), *The Politics of Reputation – The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*.

A expressão *Dragon Country* é interessante ser investigada a fim de compreender os contextos em que esta obra foi escrita.

Nos diários de Tennessee Williams, ele informa, em 11 de julho de 1942, que escreveu uma peça com o título *Dragon Country* (THORNTON, 2006, p. 303). Ele não esclarece se é longa ou em um ato. A peça é considerada em ser recomposta a partir dos manuscritos com diversas correções. A ação se passa em uma pequena cidade do Sul dos Estados Unidos. Conta a história de senhorita Shapiro, uma jovem bibliotecária judia que se apaixona pelo filho problemático do governador, Walter Lindenwood. É uma obra que trata do ódio, ganância, medo e antissemitismo na cidadezinha que não aceita a moça, embora de caráter nobre e bondoso. Shapiro tem uma relação desconfortável com a senhorita Evans, sua superior na biblioteca, que Williams descreve como tendo uma natureza devastadora. Evans reconhece Shapiro, a judia, como uma *outsider* e não aprova sua amizade com Lindenwood. Em um determinado momento, Shapiro conta às crianças reunidas na biblioteca a história da Árvore Celeste, uma parábola sobre como viver bem, dando uma receita de moral religiosa que poderia destruir o *dragão* que impede a todos de chegar ao céu: comendo a fruta da tal árvore. Williams também oferece dois finais, um no qual Evans comete suicídio, atirando-se na frente de um trem, e no outro quem o faz é a senhorita Shapiro.³⁵⁶ O dragão aqui figura as forças que impedem os indivíduos de serem bons e felizes segundo normas sociais e/ou religiosas. Parece ser a metáfora para representar a crueldade artaudiana, que Tennessee preferiu mostrar à sua maneira. Existe uma remissão ao trecho do apocalipse bíblico com a visão de Nossa Senhora lutando contra o dragão da maldade e do caminho que destoa do Cristo.³⁵⁷ O *País do Dragão* seria um local inóspito, que afasta as duas mulheres daquilo que a sociedade espera ser felicidade para elas. Escrita durante a Segunda Guerra, a peça apresenta indivíduos comuns da sociedade estadunidense – figurada como hipócrita – com

³⁵⁶ THORNTON, 2006, p. 302.

³⁵⁷ Apo, 12: 1-18. Disponível em: <<https://www.bibliacatolica.com.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

atitudes antissemitas, associando-os aos nazistas, com atitudes iguais aos inimigos tão odiados.

No dia 14 de julho, Tennessee escreveu em seu diário: “Eu começo a ter dúvidas sobre *Dragon Country*. É muito pesada, não tem graça e nem charme. É muito macabra.”³⁵⁸ Mal sabia ele que mais de 30 anos depois de ter escrito esta peça, que ele não quis passar a limpo por achá-la forte demais para aquele público em plena Segunda Guerra, ele escreveria obras tão *macabras* quanto esta durante outros confrontos igualmente importantes para o país, a Guerra do Vietnã e a Guerra Fria. Todavia dessa vez eram peças sinistras por explorar o país do sofrimento não mais com mulheres que desistiam de suas lutas. Criaria uma mulher em confronto com o *mundo artaudiano*, que aqui, adaptado, pode ser chamado de *mundo tennesiano*, que lhe impede de ser como é e fazer o que deseja. Contrapõe a mulher da nova sociedade contracultural dos Estados Unidos com o insistente protocolo de seu papel social.

Cinco dias depois, o dramaturgo escreveu à sua agente Audrey Wood que pretendia reunir três peças sobre o Sul dos Estados Unidos e nomear a trilogia de *Dragon Country*, informando que uma delas seria uma peça longa, provavelmente esta acima citada com a senhorita Shapiro.³⁵⁹ Não há vestígios que indiquem quais seriam as outras duas peças. É possível entender que a referência ao dragão é uma figura que o dramaturgo considerava bastante relevante. Figurava suas ideias sobre o sofrimento e a inadaptação dos *outsiders*, pois perdurou por décadas a transitoriedade do título de peça longa para o da trilogia, depois para nome de peça novamente e, enfim, para o título do livro de coletânea de peças em um ato.

A expressão País do Dragão está na *famosa* fala da personagem feminina One, quando diz que habita este lugar desacolhedor, o país da dor, onde só há devastação e tormento. A fama se refere ao contexto estadunidense, já que no Brasil e na maior parte do mundo, esta peça, como tantas outras da terceira fase, é desconhecida. A personagem não quer cruzar este país inquieto. Quer ser abandonada em uma montanha como uma velha esquimó, deixada para morrer, sem esperança, sem luta pela vida. “Um lugar de dor e isolamento, figura como um símbolo dos estados psicológicos mais desesperados” (PROSSER, 2009, p. 258)³⁶⁰ – uma remissão ao suicídio de Shapiro na peça da década de 1940. One não quer/pode/consegue imaginar um futuro alternativo para si mesma imersa nessa pulsão de sofrimento e impossibilidades. Esta evidência existencialista traz o enfoque que define a forma e o conteúdo desta dramaturgia absolutamente experimental, comparada a poucos trabalhos do

³⁵⁸ THORNTON, op. cit., p. 305. “*I begin to feel qualms about Dragon Country. It’s too heavy and lacks grace and charm. Too macabre.*”

³⁵⁹ Ibid., p. 310.

³⁶⁰ “*A place of pain and isolation, it stands as a symbol of the most despairing of psychological states.*”

autor: *In the Bar of a Tokio Hotel*, *The Two-character Play* e *Now the Cats with Jeweled Cats* (SADDIK, 1999; TYRRELL, 2013), além de *The Day Which a Man Dies* e *Lifeboat Drill*. “É um ótimo trabalho, mas por ser uma peça em um ato e porque vem da terceira fase, ela não tem sido geralmente reconhecida pelo maravilhoso trabalho que é” (PROSSER, 2009, p. 257).³⁶¹

Foi escrita originalmente para a televisão e apresentada em um programa duplo de 90 minutos com a adaptação da peça *Talk To Me Like The Rain e Let Me Listen* em um programa sob o mesmo título *Dragon Country* em 1970 na PBS-TV [*Public Broadcasting Service TV*], uma rede de televisão estadunidense de caráter educativo-cultural, concorrente das grandes redes comerciais que operavam no país na época. *I Cant...* foi escrita especialmente para a atriz Kim Stanley, amiga pessoal de Tennessee, que interpreta a solitária personagem feminina One, espirituosa solteirona que é cortejada pelo professor Two, patologicamente tímido, interpretado por William Redfield. O programa foi dirigido por Glenn Jordan. *Dragon Country* está disponível em DVD nos Estados Unidos como parte do *Broadway Theatre Archive*, não lançado no Brasil, disponível no Youtube (WILLIAMS, 2018a) com apenas a peça *I Can't...* A primeira encenação em um palco foi no espaço alternativo *Bar Harbor*, em Maine, em 1971. Muitas outras produções foram realizadas com grande êxito até os dias atuais.

É uma peça que lida com matérias familiares a Tennessee, tais como solidão, amor, morte e, principalmente, o tempo. Pode-se citar, entre muitas, as peças que estão centradas nestes motivos: *Something Cloudy, Something Clear*, *Clothes for a Summer Hotel*, *The Two-Character Play*, *Vieux Carré* e *The Chalky White Substance*, só para citar as da terceira fase. De suas peças anteriores, vale destacar a remissão àquela que esteve em programa duplo na TV com *I Can't...*, *Talk to me Like the Rain and Let me Listen*.

A tradução proposta ao título é *Não consigo imaginar o amanhã*.³⁶²

³⁶¹ “It is a great play but because it is a one-act play and because it comes from the late period, it has not been generally recognized for the wonderful work it is.”

³⁶² A maior dúvida para construir essa versão em português foi com o verbo modal *can't*, que auxilia o verbo *imagine*, e que poderia ser tanto *não consigo imaginar* quanto *não posso imaginar*. A escolha entre os verbos *conseguir* e *poder* se deu a partir da análise mais aprofundada do pareamento de seus significados com a forma e o conteúdo da peça. Ambos os verbos mantêm estreitas ligações semânticas quando assumem o sentido de ser capaz. Contudo é necessário minuciar o contexto em que são usados para ponderar a substituição ou não de um pelo outro para que a frase não assuma um significado diferente ou esteja incorreta. De qualquer modo, de acordo com Ciberdúvidas (2018), são poucos os contextos em que os dois verbos têm a mesma acepção. *Poder* é aplicado quando associado às noções de permissão, autorização. O emprego do verbo *conseguir* remete a alguma condicionante, física ou psicológica, que impede de executar a tarefa.

Esta primeira análise do título já faz emergir as principais questões a serem consideradas na investigação crítica desta peça. A personagem One não tem um considerável condicionante físico que a impeça de imaginar o amanhã, muito menos precisa de autorização para fazê-lo. No entanto ela tem sim impedimentos psicológicos,

A peça não é uma fábula, nem possui ações conflitantes interligadas que levam a um clímax. Nada de significativo acontece durante a ação dramática. Ela se complica no decorrer da peça à medida que se desenvolve o embate dialógico. “O que faz a peça ser tão bonita é o amor não declarado das duas personagens, o grande afeto um pelo outro” (PROSSER, 2009, p. 257).³⁶³

6.2.2 Repetições, truncamentos, circularidades: Aproximações beckettianas de desconstrução da linguagem

“DELPHINE: Eu não tenho a menor ideia do que você está falando. Você tem alguma ideia do que você está falando? [...] A resposta para você é o silêncio.”
(Tennessee Williams, da peça *Aimez-vous Ionesco?*)³⁶⁴

“Uma obra de arte é a expressão de uma realidade incommunicável que se tenta comunicar - e que às vezes pode ser comunicada. Esse é o seu paradoxo e sua verdade.”
(Eugène Ionesco)³⁶⁵

“O teatro deveria procurar expressar o que a linguagem é incapaz de dizer com palavras.”
(Martin Esslin)³⁶⁶

“A peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular (antiteatro). A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidos: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional.”
(Patrice Pavis)³⁶⁷

Nas peças da terceira fase, Williams encontrou uma maneira de articular pensamentos e ideias que representam a experiência humana ao invés de mostrar fatos. Em entrevista a Lewis Funk e John E. Booth em 1962 o autor disse: “Eu tenho escrito muito ao pé da letra, você sabe, e eu sempre senti que a vida era muito ambígua para ser... para ser representada de uma forma cortada e seca. Eu sempre fui consciente disso, acho que estou ficando mais seguro agora” (DEVLIN, 1986, p. 98).³⁶⁸ Na mesma entrevista, ele afirma que não quer mais utilizar seus longos monólogos líricos. Lança mão de diálogos mais diretos, limpos, lacônicos.

porque possui dificuldade em discernir sua própria realidade, vive em uma ambiguidade mnemônica, lidando com suas limitações físicas e sua incapacidade de lidar com a solidão, a memória e o abandono. Com relação a Two, não há impedimentos para que ele imagine o amanhã senão por causa de suas condições psicológicas, sua apatia, medo e letargia perante o mundo e suas mudanças. Por isso, o melhor verbo para a tradução é *conseguir*.

³⁶³ “What makes the play so beautiful is the unstated love of the two characters, their great care for each other.”

³⁶⁴ Williams (2016b, p. 119; 124). “DELPHINE: I haven’t the slightest idea what you are talking about. Have you any idea what you are talking about?/ DELPHINE: Your call is being answered by silence.”

³⁶⁵ In: Saddik (2007a, p. 17). “A work of art is the expression of an incommunicable reality that one tries to communicate – and which sometimes can be communicated. That is its paradox and its truth.”

³⁶⁶ Esslin (2018, p. 330).

³⁶⁷ Pavis (2015, p. 02).

³⁶⁸ “I’ve been writing too much on the nose, you know, and I’ve always sensed the fact that life was too ambiguous to be... to be presented in a cut and dried fashion. I’ve always been conscious of that, but I think I’m getting surer now.”

Estas características vieram a fazer parte da construção dos diálogos de algumas peças da terceira fase, misturando tanto suas formas tradicionais que beiram o realismo nos diálogos, combinadas com recursos não verbais para figurar realidades. Muitos destes monólogos se assemelham ao discurso narrativo brechtiano. Em outros momentos ele preferiu a economia da comunicação, causando um estranhamento sem precedentes em algumas peças. Essas mudanças formais foram realizadas com maior preponderância a partir do início da década de 1970, de acordo com Saddik (1999, p. 75).

As produções de peças de Beckett, Ionesco e Genet nos Estados Unidos com direção de Herbert Blau, a tradução da obra de Artaud em 1958, os experimentos do teatro *Off* e *Off-off-Broadway* com a estreia de *The Zoo Story* de Albee em 1959 e a produção de *The Connection* de Jack Gelber pelo *The Living Theatre* eram tidas como promissoras para descaracterizar a tradição teatral dos Estados Unidos – e foram. Com a crescente popularidade de Beckett, Pinter e Albee, assim como a grande atenção que o teatro *Off-Broadway* recebeu, Williams teve, na década de 1960, um campo fértil para as formas dramatúrgicas não ortodoxas que já vinham sendo foco do seu interesse há algum tempo.

Algumas das peças da terceira fase são menos focadas na ação, no movimento. Concentram-se na tentativa de expressar e definir experiências que podem ser transmitidas apenas com o silêncio ou evocadas através de momentos fragmentados e inarticulados da fala, a fim de dar significado ao que reside nas lacunas, como *I Can't...* A dramaturgia dessa peça difere muito da tradição realista e, consoante com essas diferenças, evidenciam-se os experimentos com a comunicação entre as personagens. Esta peça prioriza o jogo linguístico para que as personagens expressem seu mundo interior. Isso enfatiza a ambiguidade de uma expressão que não consegue comunicar ideias e emoções. Nesta peça, o dramaturgo não reproduz o drama ilusionista de resoluções de conflitos e o restabelecimento da ordem que o realismo expõe. É uma peça que evita a ilusão, a reprodução de padrões realistas através da linguagem tradicional. As personagens desta peça antirrealista são representações de uma ideia, emoção ou um tema em particular, retratado subjetivamente. Com isso é possível representar os paradoxos não racionais da psique humana, deixando as motivações da personagem para o ator desenvolvê-las. Isto não significa uma psicologização do processo, já que o texto se desenrola não nas hesitações e complicações psíquicas da consciência das personagens, mas no seu embate com as estruturas da linguagem.

Na peça *Stairs to the Roof– A Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages* os protagonistas saem do mundo real subindo as escadas para irem até o telhado encontrar um outro mundo a fim de começar nova vida. Nas peças da primeira fase de Williams a única

forma de fugir da realidade é através da loucura expressionista, a rejeição simbólica do mundo, caso contrário haverá destruição e morte. Em *I Can't...* Williams foca novamente na necessidade de fuga da existência turbulenta em que as personagens estão presas e do diálogo que frustra e aliena. Como a comunicação é sua prisão, as personagens a ressignificam através do silêncio ou na expectativa da morte, desde que não há esperança de solução. Elas não têm outra escapatória: precisam seguir adiante, sem subterfúgios, sem metáforas, sem loucura. Isso as leva a uma situação cíclica ainda que fragmentada: tudo recomeça, os pedaços se juntam novamente.

Para Annette J. Saddik, *I Can't...* representa um mundo psicológico privado onde as personagens estão presas dentro delas mesmas, ao invés de estarem em uma situação em particular como Blanche ou Tom Wingfield (SADDIK, 1999, p. 80). Para a pesquisadora, esta peça tem como objetivo principal a representação e a exploração do processo psicológico das personagens ao invés de se focar nas interações humanas. Ela é a figuração do medo e não de uma situação social. E, para completar, a pesquisadora faz associação da peça com a vida pessoal de Tennessee em sua análise. Depois de uma extensa descrição que parecia a dramaturgia com o biografismo, a pesquisadora afirma: “*I Can't...* não depende, todavia, da autobiografia de Williams para ter significado.”³⁶⁹ Estas observações são curiosas e paradoxais.

O que é importante observar é que nas peças da terceira fase a comunicação, a palavra e a fala continuam sendo um aspecto muito importante na dramaturgia de Tennessee Williams. Há um foco no paradoxo da inexpressividade humana. Tennessee continua sendo o poeta do teatro, agora sua poesia está mais na comunicação incompleta do que na expressão direta, na *palavra*. “A poesia não precisa ser em palavras, veja você. No teatro pode ser situações, pode ser silêncios” (DEVLIN, 1986, p. 99),³⁷⁰ diz o dramaturgo.

O existencialismo pretende ultrapassar a aparência, para atingir o absoluto, a liberdade. A existência deve desnudar o ser, transparecer-se. Assim, haverá a existência sem artifícios, pura. Tennessee Williams não estaria buscando uma obra alinhada ao que Esslin (2018) chamou de teatro do absurdo no contexto europeu. Na conjuntura estadunidense, está mergulhado em um existencialismo metafísico que desnuda a existência humana dispersa em uma sociedade que lhe tira as possibilidades de ser quem é, de fato, que impõe as ilusões do consumismo, o materialismo e as relações humanas baseadas na troca mercantilista. As

³⁶⁹ Ibid., p. 83. “*I Can't Imagine Tomorrow does not, however, depend on Williams' autobiography for its significance.*”

³⁷⁰ “*poetry doesn't have to be words, you see. In the theatre it can be situations, it can be silences.*”

personagens *outsiders* procuram constituir-se de um sujeito soberano e, com isso, desenrolar o conflito intersubjetivo de conquista da liberdade.

A palavra conflito vem a ser observada por uma perspectiva mais filosófica e não aquela atrelada ao conceito tradicional do drama. Carvalho e Viana (2007/08, p. 139) comentam que Simone de Beauvoir utilizava o existencialismo em seus romances e, para ela, o termo conflito assemelha-se à noção de possibilidade existencial que cada sujeito oferece ao outro, como parcela da conquista da liberdade.

Nesse sentido, o conflito pode ser visto muito mais como uma relação do que como uma batalha que requeira um vencedor. O conflito estende-se por toda e qualquer existência, já que é por ele que o sujeito define-se como soberano ou não, a partir de sua escolha, que é o que propriamente constitui a sua existência.³⁷¹

A peça *I Can't...* apresenta na forma dramática uma linguagem rica, ainda, em silêncio e pausas, repetições, frases que não se completam e que parecem estar desconectadas das personagens. Reflete o fascínio de Williams pelas limitações e potencialidades da comunicação e marca um afastamento de seu lirismo anterior, embora, em princípio, pareça muito semelhante na abordagem. Ou mesmo uma poesia concreta modernista. Isto porque ela não tem uma narrativa linear tradicional e revela uma transcendência da comunicação. Segundo Tyrrell (2013, p. 292), Williams relaciona nesta peça a comunicação à identidade, tanto individual quanto coletiva, o que nada teria a ver com contextos culturais. A autora argumenta que o antirrealismo de Williams rejeita consistentemente a linearidade.

One possui a habilidade e o desejo de se expressar, enquanto Two tem dificuldades e acredita nelas. A expressão de Two é mínima e a partir apenas das sentenças incompletas. Por esse motivo as duas personagens são um afastamento do realismo e estão distantes do modo de se interpretar das peças anteriores de Tennessee, evidenciando uma expressão linguística completamente nova e transgressora, necessitando para sua interpretação um jogo teatral entre o ator e a atriz, ao invés de uma construção individual psicológica na interpretação/*performance* deste casal.

I Can't... tem um cenário minimalista: não há paredes, como em *The Mutilated*, e parte dos móveis. As personagens contracenam em um ambiente inóspito, lúgubre, vazio, angustiante, com uma escada pavorosa onde One não consegue subir. É o habitat do homem beckettiano, conforme define Berrettini (2004, p. 109). Por isso, o cenário nu, despojado, pobre, mesmo que a peça seja *rica*. Para manipular janelas e portas os atores precisam lançar

³⁷¹ Ibid.

mão da fisicalidade, com a linguagem visual, muda, antecipando a sonora e dialógica. É a pantomima figurando o encurralamento de ambos pela própria opção. Cenário encarcerador, como o autoencarceramento. Mesmo vazio, o local representa a casa de One. Há referências a lugares fora dali que não são vistos, são lugares lúdicos, como os tratores que fazem a demolição em terrenos baldios próximos, a farmácia com um bar e o hotel onde ele mora.

Cenário e acessórios falam tanto quanto as personagens de maneira muda, da solidão do homem em um mundo adverso, enclausurante. Dá-se destaque à imagem da mulher e do homem, sendo que eles podem dominar o local.

Neste cenário, a luz representa um importante papel crepuscular e noturno. Há um prestígio da iluminação em detrimento da comunicação verbal do homem. Ela se desenvolve lentamente, como a movimentação das personagens. A iluminação crepuscular é simples.

Na cena inicial, ambos tentam dialogar por gestos, acenos, uma movimentação física que busca uma comunicação não verbal, desde que as personagens devam agir como se as paredes existissem. Este *como se* deixa claro o caráter não realista da peça. Os gestos iniciais já anunciam o quanto a movimentação física, os símbolos e os silêncios são importantes.

Não há paredes no palco. Há apenas alguns poucos móveis (um sofá, uma cadeira, uma outra cadeira no patamar da escada, um criado-mudo e uma mesa de jogo), que serão usados ao longo da peça. Da porta, só há o batente ao fundo do palco, à esquerda. A luz azul suave do anoitecer é o clima da peça, com uma leve iluminação âmbar em foco nos atores. [...] A mulher, One, está no fundo do palco, ao lado do batente da porta, e fecha cortinas inexistentes à frente do batente da janela. [...] Two bate na porta invisível. Esta ação é repetida duas ou três vezes antes que a mulher vá até à porta e faz o gesto de abri-la (WILLIAMS, 1970, p. 133).³⁷²

I Can't... está focada na dificuldade de comunicação entre as duas personagens, suas intersecções e suas incoerências, para falar desta dificuldade nas relações humanas. Fica claro que o autor confiou menos na fala, usando os silêncios, pausas e implicações indiretas que estão além da capacidade da representação verbal para expressar a ideia de que a realidade não pode ser articulada, concordando com a análise de Saddik (1999, p. 81).

Como em *Fim de partida* (BECKETT, 2002), One e Two parecem que só têm uma tarefa na peça que é esperar o fim da existência, tarefa virtualmente infinita e de conclusão impossível. Não há proximidade deste fim, mesmo na rotina vazia e cíclica. O tempo da

³⁷² "There are no walls to the set, which contains only such pieces of furniture (a sofa, a chair, another chair on the landing of a low flight of stairs, a lamp table and a card table) that are required by the action of the play. There is a doorframe far down stage left. Soft blue evening dusk is the lighting of the play, with soft amber follow spots on the players. [...] The woman, One, stands downstage, near the doorframe, with her arms spread apart as if she were dividing curtains to look out a window. She wears a White satin robe with a wine stain run it. [...] Two raises an arm as if to knock at a door. This action is repeated two or three times before the woman crosses to the doorframe and makes the gesture of opening the door."

espera é completamente desprovido de esperança. O amor de Two, a insistência delicada de One em querer ajudá-lo a completar sentenças e o tom elegante da peça no geral servem às tentativas inúteis de conferir sentido a um mundo desprovido de significado, desde que as próprias personagens não conseguem figurar sua comunicação. A espera vazia pelo fim, os diálogos agudos e as ações cíclicas lembram *Esperando Godot* (BECKETT, 2017) e o pingue-pongue verbal de *Fim de partida*. Webb (2012, p. 65) afirma que esta última não oferece respostas, deixa aberta uma possibilidade para outros caminhos fora da velha rotina se houver coragem para percorrê-los. *I Can't...*, igualmente, assemelha-se por este motivo. Toda esperança está na superação do hábito e da criação da coragem, mesmo que a peça não proponha esta demanda, ela claramente explora os resquícios morais e intelectuais que aprisionam o homem e a mulher. Isso pode ser observado, quando One, para incentivar ainda mais Two a se expressar plenamente, utiliza um pedaço de papel para que ele escreva o que lhe vier à cabeça, sem pensar, encorajando-o a se expressar de alguma forma. Ele escreve simplesmente que a ama e que tem medo de mudanças. Não tem força e coragem, capacidade e iniciativa, apenas medo de qualquer tipo de mudança na rotina. Sua consciência se comunica de forma imaginativa, revelando verdades aprisionadas. “Você quer dizer mudanças em você, em mim ou mudanças que afetam nossas vidas? Rápido, escreva, não pense. [Ele escreve novamente] ‘Tudo. Em tudo’” (WILLIAMS, 1970, p. 140, destaque do autor).³⁷³

Entre as personagens há um encontro ritualístico diário, que é o elo que mantém seu relacionamento, mesmo com as limitações em se comunicar um com o outro. Two pensa que este ritual é algo apenas dele. Ela também é uma dependente deste costume. Porque é apenas quando estão juntos que eles têm a experiência da vida, já que suas dificuldades individuais são neutralizadas quando há o apoio mútuo. Two é companhia para One e esta dá suporte a ele na sua luta para conseguir falar. Assim, suas existências fazem sentido e são validadas:

Em um momento de uma aparente esperança e otimismo, One imagina um mundo sem mudanças, um mundo sem a ação do tempo: “Se não houvesse uma coisa chamada tempo, o passar do tempo no mundo em que vivemos, a gente teria que conviver com as mesmas coisas sempre, porém o tempo existe neste mundo e ele tem uma vassoura enorme que nos varre para fora do caminho, enfrentando-o ou não” (WILLIAMS, 1970, p. 141).³⁷⁴ Ela se assemelha à personagem Clov de *Fim de partida* quando diz: “Eu amo a ordem. É o meu sonho. Um

³⁷³ “Do you mean changes in yourself or in me or changes in circumstances affecting our lives? Quick, write it down, don’t think. [He writes again] ‘Everything. All.’”

³⁷⁴ “If there wasn’t a thing called time, the passing of time in the world we live in, we might be able to count on things staying the same, but time lives in the world with us and has a big broom and is sweeping us out of the way, whether we face it or not.”

mundo onde tudo estivesse silencioso e imóvel, e cada coisa em seu lugar final, sob a última poeira” (BECKETT, 2002, p. 112). Ambos falam evidentemente de um mundo idílico, uma possível vida após a morte. Pensam na transcendência do momento presente. Com isso, é notório que One e Two estejam mal preparados para a realidade concreta de suas mortes iminentes, eles estão fugindo do concreto, buscando uma transcendência perpétua, confirmando a análise de Crandell (2002, p. 175) sobre esta peça de Beckett.

Desde que a personagem masculina não consegue completar sentenças durante toda a peça, dependendo de One para fazê-lo, um profundo intercâmbio entre o masculino e o feminino é comprovado e, segundo Saddik (1999, p. 85), o diálogo assume um ritmo de *staccato*, sendo que o conteúdo encara os temas inevitáveis da loucura e do colapso:

DOIS: Sempre há algo –
 UMA: O quê?
 DOIS: Alguma coisa, enquanto –
 UMA: Sim, enquanto a gente vive.
 DOIS: Hoje. Hoje eu fui.
 UMA: Na clínica?
 DOIS: Isso. Eu fui lá.
 UMA: O que você disse para eles? O que eles disseram para você?
 DOIS: Eu só falei com a moça, a –
 UMA: Recepcionista?
 DOIS: Isso, ela me deu um papel, uma –
 UMA: Uma aplicação de um –
 DOIS: Questionário para –
 UMA: Preencher?
 DOIS: Eu – eu tinha que informar se eu –
 UMA: Sim?
 DOIS: Já tive –
 UMA: Tratamento?
 DOIS: Psiquiátrico ou se eu já fui – internado.
 UMA: E o que você disse?
 DOIS: Respondi que não.
 UMA: Sim?
 DOIS: Não.
 UMA [*impaciente*]: Sim, eu sei, você escreveu não (WILLIAMS, 1970, p. 135).³⁷⁵

³⁷⁵ “TWO: *There’s Always.*

ONE: *What?*

TWO: *Got to be something, as long as.*

ONE: *Yes, as long as we live.*

TWO: *Today. Today I did go.*

ONE: *To the clinic?*

TWO: *Yes. There.*

ONE: *What did you tell them? What did they tell you?*

TWO: *I only talked to the girl, the-*

ONE: *Receptionist?*

TWO: *Yes, she gave me a paper, a.*

ONE: *An application, a-*

TWO: *Questionnaire to-*

ONE: *Fill out?*

TWO: *I- I had to inform them if I -*

A comparação com a teoria musical que a autora faz é bastante assertiva porque o *staccato* é um método de diminuir o som de uma nota, criando silêncios entre as notas musicais. Os silêncios e as pausas figuram a comunicação de Two. Isto já estava anunciado na primeira rubrica de ação, após os dois se cumprimentarem, One diz: “Bem que eu pensei que era [você]. [Há um estranho e prolongado silêncio, enquanto eles se movem.] Você usa sempre o mesmo casaco para sair de casa” (WILLIAMS, 1970, p. 133).³⁷⁶

A sucessão de repetições, silêncios, pausas e frases inacabadas dão um ritmo ao texto, construindo quadros bem delineados e independentes das personagens em cena, formando uma dramaturgia que possibilita um teatro mais performático, em que as ações têm simbologia própria, sem precisar do encadeamento de outra ação, uma após outra, para construir argumentos e episódios e dar sentido ao texto como um todo, cada personagem é uma totalidade expressiva em si. Cada cena tem um aspecto definitivo, porque são imposições expressas de movimentos já significativos e independentes, com cadência e compasso próprios. A peça é construída em torno de imagens de isolamento e aprisionamento na comunicação.

Por mais que se tenha relegado à Palavra um lugar de destaque nas relações da linguagem humana, o Silêncio continua exercendo maior poder sobre a percepção do homem na compreensão e formulação dos sentidos. O Silêncio permite uma aproximação da essência do sentido. A Palavra apenas aponta a direção. Transformar em palavras o ‘isso’ do sentido é andar menos da metade do caminho em direção ao que de fato é plausível à compreensão. O pensamento encontra no Silêncio o lugar para que as ideias se tornem vivas e façam sentido (MELO, 2011, destaque do autor, p. 27).

A forma dramaturgica com que a peça se apresenta é uma busca de lógica e essência naquilo que não é falado, que está longe das palavras, no que é deixado na pausa da comunicação. Como corolário, é importante refletir sobre o silêncio e as pausas. A forma diferenciada está na cadência significativa que dá ao diálogo, possibilidades de inflexões, percepção de que ele reforça as palavras, completando a ideia com o que elas não conseguem

ONE: Yes?

TWO: Had ever before had

ONE: Psychiatric?

TWO: Treatment, or been- hospitalized.

ONE: And - you?

TWO: Wrote no to each question.

ONE: Yes?

TWO: No.

ONE [impatiently]: Yes, I know, you wrote no.”

³⁷⁶ “ONE: I thought so. [There is a strangely prolonged silence during which neither moves.] You have on your ice-cream suit.”

expressar com seus sentidos apenas linguísticos. A repetição e a introspecção da conversa estabelecem a pulsação e a matiz em que as diferenças e contradições são aceitas sem agressão. A peça examina como o relacionamento de One e Two acomoda contradições e paradoxos. Isso é muito diferente das narrativas mais convencionais que são dominadas por uma preocupação com os finais com resolução de contradições de maneira trágica ou cômica. *I Can't...* descreve um processo repetitivo que tenta trazer à tona e acomodará ao invés de resolver a contradição na relação entre One e Two. O título da peça refere-se indiretamente a essa preocupação com este processo, pois a circularidade repetitiva da relação expressa nesta rotina de visitas torna a concepção do futuro sem sentido para ambos, pois One e Two são pegos em um presente reiterativo perpétuo. Ambos não conseguem imaginar o amanhã porque não alcançam a concepção da mudança em suas rotinas. A alternância trazida pelo tempo, que os assola consideravelmente, é a única [in]certeza e [des]esperança que entra sorrateiramente, como água entre as pedras, em suas vidas. One acredita no tempo e ele no amor, embora estas duas posições sejam conflituosas. Eles estão ambos acomodados pela implícita incerteza sobre sua inabilidade de conceber o futuro.

Se as personagens não conseguem imaginar como será o amanhã, muito menos o público conseguirá imaginar o destino delas, desde que a narração não é linear e as obviedades não se realizam. No encontro ritualístico das personagens é observado um movimento circular de ações dramáticas e palavras, porque cada dia é uma repetição do anterior. O passado, presente e futuro não se diferenciarão, porque não terão sentido, a vida das personagens é um presente eterno que existe somente na duração da peça. De fato, o futuro parece não existir ou difícil de imaginar.

6.2.3 Significado, estabilidade e silêncio: A mulher e a linguagem que [não] conseguem figurar o amanhã

"[...] havia uma conspiração de apatia no mundo, um plano universal para obstruir as ressurgências de espírito que ameaçassem perturbar o funcionamento da engrenagem. É melhor manter a sua elevação invisível, pelo menos até você atingir uma altura onde não possa ser alcançada pelas mãos de estranhos que queiram puxá-la de volta ao nível em que eles se encontram."
(Tennessee Williams, do conto *Auriflama*)³⁷⁷

"ONE: Eu vou fazer o que eu quiser."
(Tennessee Williams, da peça *I Can't Imagine Tomorrow*)³⁷⁸

"MARTHA: (chorando) Eu me esqueci! Às vezes, assim, de noite... quando é muito tarde... e todo mundo está... falando... eu me esqueço e... tenho vontade de falar dele... mas me... me controlo... me controlo... mas eu tive vontade... tantas vezes... Ah, George, você me provocou... não havia necessidade de... não havia necessidade de fazer isso. Falei dele, você tem razão... mas você não precisava chegar a esse extremo. Não precisava... matá-lo."

³⁷⁷ Williams (2006a, p. 174).

³⁷⁸ Williams (1970, p. 147). *"ONE: I'll do what I want to do!"*

(Edward Albee, da peça *Quem tem medo de Virginia Woolf?*)³⁷⁹

“Apenas é verdadeiro o que não se diz”
(Jean Anouilh)³⁸⁰

Os substratos de *I Can't...* são trabalhados sobre a dependência patológica humana expressa através de diálogos fragmentados que figuram a inabilidade da personagem Two em formar uma frase sem a ajuda de One, a mulher que dá suporte para que o homem se comunique. Em vista disso, sustenta-se que a forma como One se comunica é uma tipificação da expressão feminina que a sociedade espera da mulher e sua representatividade na peça, como de Two da masculina, questões que serão elaboradas e justificadas.

As duas personagens não são construídas sob o aspecto típico realista, como visto. Elas funcionam, ao invés disso, como expressões particulares e tipificadas de emoções do feminino e do masculino. Ambas estão unidas e, ao mesmo tempo, separadas pela nomenclatura numérica. Da mesma forma, podem a qualquer momento figurar os paradoxos da psique humana. As duas personagens representam cada uma, em seus diferentes modos, um conflito com a vida e manifestam, acima de tudo, uma incapacidade de se relacionar com o mundo fora da segurança do espaço em que estão confinadas, perfilando uma dependência mútua: One é uma mulher articulada, que espera a morte, só tem o amigo para ajudá-la; Two é um homem que não consegue falar com ninguém além da companheira, embora, ao longo da peça, fica claro que ele se esforça para fazê-lo. Ele mora em um hotel próximo e está prestes a perder o emprego de professor por não conseguir se comunicar com seus alunos. A dependência mútua e a sinergia que existem entre o casal dá a impressão ostensiva de que são personagens separadas que representam substratos paradoxais de uma única pessoa, rememorando aqui Celeste e Trinket de *The Mutilated*. São opostos que se completam, não poderiam existir separadamente, não teriam sentido se isolados. Ela tenta corrigir, ele insiste em errar; ela o questiona, ele possui várias lacunas para serem interpretadas; ela é mulher, ele, homem; ela fala muito e eloquentemente, ele fala menos, com dificuldade: as diversas oposições formam pares que se entrelaçam; a mulher não pode viver sem o homem para apoiá-la e o homem não pode viver sem a mulher para completá-lo. As palavras apoiar e completar são importantes para se compreender a posição do masculino e do feminino nesta obra, respectivamente.

³⁷⁹ ALBEE, E. **Quem tem medo de Virginia Woolf?** Victor Civita (Ed.). São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 247.

³⁸⁰ ANOUILH, J. Frases de Jean Anouilh. In: **O Pensador**. Disponível em: <https://www.pensador.com/autor/jean-anouilh/> Acesso em: 24 mar. 2019.

O que se tem é uma mulher e um homem que repetem juntos uma rotina vazia, simplesmente para passar o tempo e distrair sua atenção de um terrível medo da morte que assola ambos. Esta rotina é o alicerce desta estranha relação. “Eu te vejo todas as noites. Não seria noite sem você, o jogo de cartas e as notícias na TV” (WILLIAMS, 1970, p. 134),³⁸¹ diz a mulher a Two. Este, por sua vez, não consegue conceber uma mudança, o medo o paralisa.

A mulher da década de 1960 está nas ruas se manifestando, buscando lugar igualitário na sociedade. One personifica esta mulher que busca ter voz, pareando com aquela manifestante. O homem fica à deriva sem saber o que dizer perante as mudanças dos papéis dos gêneros que se descortinam. Williams dá ao homem uma forma silenciosa de se expressar, enquanto One o recomenda a um terapeuta, já que a situação se tornou desesperadora e urgente. Uma solução irônica proposta ao patriarcado que ficou boquiaberto perante os gritos feministas na época. Esta situação limite e a rotina que remete à vida das personagens como uma engrenagem cíclica aproximam esta dramaturgia do mundo beckettiano e decadente, de mútua dependência, repetição e frustração, como nas peças *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* (SADDIK, 2015), embora One esteja se esforçando para sair desta situação, demonstrado ao dizer:

UMA: [...] Toda noite você tem essa expressão assustadora de culpado. Eu sempre digo ‘Oh, é você’ e você sempre diz ‘Sim, sou eu.’ E então você força aquela risada dolorida, falsa e raquítica, num piscar de olhos, suas mãos preenchem seus bolsos. Você dá aula no colégio, mas nunca saiu de lá – você ainda está no ensino fundamental – no jardim da infância. Oh, é você, sim, sou eu. Meu Deus, não tem outro jeito de se cumprimentar? Seria melhor se você apenas entrasse, comesse e embaralhasse as cartas ou assistisse televisão. Mas não. Nós temos que repetir o ritual, oh, é você, sim, sou eu, nada mais é dito, pelo menos nada que valha a pena. Eu forço a mim mesma para suportar suas interjeições, com ‘Mmmm’ ou ‘Mmm-hmmm.’ Eu falo coisas para você que eu já falei tantas vezes que eu já estou com vergonha de repeti-las mais uma vez. Mas eu tenho que voltar a dizer, senão a gente vai se sentar um do lado do outro e fazer um silêncio insuportável, sim, um silêncio intolerável (WILLIAMS, 1970, p. 139-140, destaques do autor).³⁸²

O recorte no espaço-tempo apresentado pela peça revela o futuro lancinante de One, no qual o encravo da ação faz-se presente e encaminha a personagem para a imobilidade e a

³⁸¹ “I see you every evening. It wouldn’t be evening without you and the card game and the news on TV.”

³⁸² “ONE: [...] Every evening you have a frightened, guilty expression. I always say, “Oh, it’s you” and you always say, “Yes, it’s me.” And then you put on that painful, false, sickly grin, blinking your eyes, your hands stuffed in your pockets. You teach school, but you’ve never got out of school, you’re still in the-primary grades of-grammar school, or still in kindergarten. Oh, it’s you, yes, it’s me. My God, can’t there be some other greeting between us? It would be better if you just stepped in and sat down to eat and then dealt out the cards or turned on television. But, no. We have to repeat the ritual, oh, it’s you and yes, it’s me, there’s almost nothing else said, at least nothing else worth saying. I force myself to carry on a sort of monologue with a few interjections from you, such as “Mmmm” or “Mmm-hmmm.” And I tell you things I’ve told you so often before I’m ashamed to repeat them. But I have to repeat them or we’d just sit together in unbearable silence, yes, intolerable silence.”

morte, tal como Winnie em *Dias felizes* (BECKETT, 1989). Desta forma, *I Can't...* ilustra uma alegoria, a fantasia sexual da mobilidade masculina e da fixação e estancamento femininos, conforme os ditos do patriarcado que define o homem ativo e a mulher passiva; da vontade de ir embora e do desejo de ficar, do homem que apoia a mulher e da mulher que complementa o homem, aqui na sua comunicação.

As duas personagens parecem estar em um luto eterno e degradante em relação à perda de sua própria identidade. Os gêneros das personagens são fundamentais à essência da matéria trabalhada, embora possa ser adaptada para uma encenação somente com atores ou com atrizes, o que causará aprofundamento de discussões acerca da homoafetividade e dos estereótipos dos homossexuais. Uma montagem com dois atores homens já foi realizada nos EUA, todavia as análises sobre o espetáculo são particularmente associadas apenas ao relacionamento de Williams com seu mais famoso companheiro Frank Merlo (SADDIK, 1999), o que inviabiliza comentários sobre sua recepção, confirmando a insistência sistemática no biografismo quando da abordagem pouco crítica de sua obra.

A feminilidade de One é consolidada neste caso pela oposição masculina de Two, retratado como fisicamente capaz de apoiar a mulher, conforme a visão tradicional. É possível dizer que nesta obra, em alguns aspectos, há uma subversão dos papéis típicos de gênero em um relacionamento entre homem e mulher. Ao sujeitar o homem que precisa dos seus cuidados para se expressar e sendo One a mulher com capacidade emocional para segurar e guiar a relação, Williams critica a noção de que é a mulher que deve ser subalterna ao homem. Por outro lado, Two traz One para fora de si, para um frescor mais juvenil na troca dialógica, apesar das perspectivas opostas.

Até mesmo os nomes das personagens destacam isso: One é a primeira. Além de estar em primeiro lugar e de ser seguida sequencialmente por Two, é única, não precisa de outro para ser nomeada. Esta posição lhe garante um destaque maior e o *status* de vencedora sobre o homem, embora este sempre deixe claro que para sua fragilidade física ele será sempre capaz de apoiá-la.

A mulher está ligada à idealização de lar. Essa concepção pode significar conforto, apoio emocional, amor e segurança, forjando uma conotação com a ideia da mulher tradicional na sociedade. Two parece se aproximar cada vez mais da mulher, querer estar ao seu lado para fortalecer essa idealização, como se buscasse a liberdade, querendo atingir seu pleno potencial, estando, paradoxalmente, atrelado a One, pois, afinal, a sociedade determina que ela o complete. A ideia de que One representa o lar está na sua capacidade de constituir a esfera da mulher amável, que pode consertar tudo com seu amor e afeto, até mesmo as frases

incompletas de Two. Com dificuldades físicas de locomoção, o que ela pode fazer é pensar e falar, como Winnie em *Dias felizes* (BECKETT, 1989). One está ligada não apenas a um lugar – sua casa – mas ao presente, incapaz de agir rumo ao futuro e modificar suas vidas. Quando Two visita One, procura refúgio em sua casa, sob o encargo dela. Pode-se considerar que Williams faz referência à natureza restritiva da vida doméstica, pela qual a mulher é considerada responsável, tanto que Two nem tem casa própria, já que o homem não é capaz de tê-la sem uma mulher para cuidar. Ele vive em um hotel. Por outro lado, as limitações físicas de One criticam o patriarcado na medida em que destaca o fato de a tradição ocidental designar a mulher para o lar e agora ela não poder fazê-lo. Ela exerce a ordem sobre Two, designa-o para fazer seu próprio lanche em meio a uma cozinha degradante, que mostra o *universo feminino* podre, já ultrapassado, abandonado pela mulher. Um universo que precisa ser repensado, reestruturado, ter a participação masculina para se completar. Isto é percebido pela figuração da cozinha desarrumada e fétida, lugar associado à mulher, expedientes que Williams desdobraria nas peças *Kirche*, *Küche*, *Kinder* e *A Lovely Sunday for Crève Cour*. Até as manchas de vinho no figurino dela demonstram isso, o desmazelo pela sua figura feminina no lar e para si mesma.

UMA: Eu fiquei aqui embaixo desde ontem a noite. Eu não subi as escadas. Eu tomei todo o vinho e dormi no sofá. Oh. Hoje não tem sopa. Não tem nada para comer. Eu fui na cozinha e olhei a frigideira, mas a aparência daquela comida e o cheiro me causaram náuseas. Vai lá na cozinha, faça você mesmo um sanduíche ou qualquer outra coisa que você queira comer que eu vou embaralhar as cartas.

DOIS: Eu vou fazer algo para a gente.

UMA: Não, faça só para você! Tá me ouvindo? E coma lá, na cozinha. (WILLIAMS, 1970, p. 137-138)³⁸³

A rotina apresentada como um fundo existencialista de busca de solução do eu, das contrariedades da vida, é uma marca das relações conjugais que começam na paixão, elevam-se no amor e tendem a sucumbir na prática habitual das mesmas ações e tarefas, sem conquistas, não no sentido de domínio, porém quando não há relações mútuas, combustível para alimentar ambos com os sentimentos que sustentariam a relação. A rotina denota a perda do prazer, da capacidade de sentir-se completo na relação no momento presente. É uma acomodação na zona de conforto moral. Revela-se uma pulverização da instituição do

³⁸³ “ONE: I’ve stayed down here since last night. I haven’t gone upstairs. I finished the wine and I slept on the sofa. Oh. No supper tonight. None for me. I did go into the kitchen and opened the Frigidaire, but the sight and smell of the contents made me feel sick. So go in the kitchen and make yourself a sandwich or whatever you want while I deal the cards.

TWO: I’ll make something for us both.

ONE: No, just for yourself! Do you hear me? And eat it out there, in the kitchen.”

casamento e das relações humanas, que tem na sociedade suas bases para que se mantenham. A instituição falida é um justo reflexo deste corpo social capenga que tem diluídas suas funções originais naquele momento contracultural questionador, com as reivindicações do feminismo, o aborto, o divórcio e o anticoncepcional.

Dentro deste jogo de dualidades entre o masculino e o feminino, há a afinação sempre gentil de *I Can't...*; não se trata de uma peça que afronta ou choca. Esta dualidade se mostra como forças opostas, com perspectivas contraditórias através das quais se percebe o conflito entre as personagens. A mulher é colocada de forma mais evidente, mais forte e domina as situações. Está em sua casa, talvez por isso diz o que pensa e quer, tentando ajudar o homem a superar sua dificuldade de comunicação. Uma questão de propriedade que sempre fica evidente em um comportamento quando se tem uma personagem se destacando em relação à outra através de uma postura superior. Mas talvez mostrar a mulher repleta de desafios idênticos aos do homem ao mesmo tempo em que a mostra dominante, dando voz a ela, não seja a preocupação manifesta de Tennessee. O feminino figurado em consonância com as mulheres que protestam e se manifestam, naquela época, o direito à liberdade de expressão e igualdade de direitos civis.

Williams aponta as diferenças básicas entre o homem e a mulher na peça. One é mostrada mental e emocionalmente mais forte que ele. Ela é premiada com diversos monólogos, elegendo a voz da atriz que a interpreta como o principal timbre do espetáculo, a marca da forma dramática que estabelece as diferenças entre o feminino e o masculino, demonstrando uma superioridade moral e psicológica à mulher, desde que ela pode, como o homem, dar ordens, estabelecer conselhos, ajudá-lo a se comunicar e proferir solilóquios de destaque para expressar o que pensa e sente – um lugar raro para a voz da mulher. Ela tem dois pequenos monólogos nas páginas 137 e 146 (WILLIAMS, 1970). São os grandes monólogos que a fazem ter maior destaque na peça, somando-se no total de nove nas páginas 138, 139-140, 140-141, 141, 143, 144-145, 145, 148-149 e 149-150.³⁸⁴ Uma opção formal que consegue figurar a superioridade da mulher. Todos ditos sem se preocupar se o homem a ouve ou a entende, o que também não fica claro se ele o faz. Ele não alude ao que ela diz, se prestou atenção, se vai seguir suas orientações, se concorda ou discorda, se entendeu ou não. Uma postura machista trazida à tona neste comportamento disfuncional da comunicação entre ambos: ele é incapaz de formular uma frase e de ouvir One, como de continuar um diálogo a partir daquilo que ela aponta e traz em seus monólogos. Williams apresenta uma

³⁸⁴ Ibid.

desconstrução formal da dramaturgia baseada na dialética e se funda na expressão do silêncio, formalizando um aprofundamento além da linguagem tradicional, emergindo substratos pareados aos artaudianos. One se coloca encorajando o homem a sair do seu mundo, faz desabafos, conta histórias eloquentemente. Entretanto o homem é repetitivo, sem retórica, sem expressividade, revivendo a ideia de que homens não conseguem expressar sentimentos, não são aptos para expressar-se psicologicamente, não sustentam uma conversa com o sexo oposto que não esteja ligada à sedução. São fisicamente mais ativos, poderosos e detentores exclusivamente de condições musculares para impor sua força, presença, ideias, e o que pensa e sente como sendo mais importantes. A mulher, tida como mais frágil, é mais apta a se expressar emocionalmente e naquilo que quer. Esta dicotomia é evidenciada na apresentação dos sexos em suas formas fisicalizadas das cenas. Sobrepondo a incoerência de Two com a articulação lírica de One em seus monólogos, Williams destaca as deficiências e limitações da comunicação verbal convencional acima de tudo.

O mais importante dos discursos de One, e provavelmente o mais conhecido dessa peça desconhecida no Brasil, deu o nome ao livro de coletâneas da qual faz parte, como visto. Soa como um Williams clássico, retratando com lirismo a dor da existência. Aqui o mestre da palavra faz poesia com a dor e seus desdobramentos humanos. Como é um grito inerente indo a lugar nenhum, só poderia ser expresso em um monólogo, sem relações dialógicas:

ONE: [...] O País do Dragão, o país da dor, é um país inabitável que é habitado. Todos estão cruzando esse país enorme e estéril nas suas próprias trilhas individuais. Se os habitantes, os exploradores do País do Dragão se olhassem, eles veriam os outros exploradores, mas neste país onde a dor de cada um é insuportável e suportada, é absorvida, não ouvida e não vista na sua própria jornada, ele olha, ele procura, embora não enxergue ninguém rastejando com ele (WILLIAMS, 1970, 138).³⁸⁵

A linguagem utilizada por One é funcional e sem rodeios, embora poética.

A solidão da existência é retratada não como um isolamento inevitável. Evidencia uma falha no relacionamento e na comunicação. Os habitantes do País do Dragão são, por necessidade, exploradores intrépidos, todavia cegos (FRITSCHER, 1968). Eles não olham ao redor, não conseguem ver os outros exploradores e sua falta de curiosidade os obriga a seguir caminhos solitários. A incapacidade de se comunicar ou ver claramente causa seu isolamento,

³⁸⁵ "ONE: [...] *Dragon Country, the country of pain, is an uninhabitable country which is inhabited, though. Each one crossing through that huge, barren country has his own separate track to follow across it alone. If the inhabitants, the explorers of Dragon Country, looked about them, they'd see other explorers, but in this country of endured but unendurable pain each one is so absorbed, deafened, blinded by his own journey across it, he sees, he looks for, no one else crawling across it with him.*"

as diferenças legais entre os sexos, deixando que a devastação e o sofrimento, o machismo e o patriarcado, dominem. A visão limitada dos exploradores é uma metáfora de Williams sobre o teatro realista, sobre a sua incapacidade de enxergar as realidades mais profundas da existência. O País do Dragão apresenta antíteses que desafiam a sobrevivência: inabitável e habitado; intolerável e permanente. O monólogo traz um contrassenso crucial: seu clamor contra o isolamento autocriado dos exploradores.

No início da peça ambos estão em desconforto um com o outro. Ele está irritado e desapontado com One ao perceber que ela não quer deixá-lo entrar em sua casa, por não estar com paciência para estabelecer contato com ele. Sua conversa é cheia de silêncios e pausas, em que ambos se entendem. Quando a conversa progride, as frases de Two ficam com mais lacunas e fragmentadas. Williams utiliza o travessão para representá-las, o que difere da pontuação convencional, que na tradução se perde um pouco:

DOIS: Eu imaginei que se –

UMA: Se o quê?

DOIS: Você não quisesse –

UMA: Quisesse o quê?

DOIS: – Me ver – hoje. (WILLIAMS, 1970, p. 134).³⁸⁶

Até esse ponto do diálogo, a irritação é mostrada no ritmo da troca entre eles. Então, o teor da conversa muda e as respostas de One aumentam e se tornam mais elaboradas, melhorando os argumentos de confrontação. Quando descreve a rotina de suas vidas, One se acomoda nela e suas palavras trazem emoções conflitantes. Esse evento marca uma transição parcial da irritação para a aceitação e as sentenças expressam tanto aborrecimento quanto compaixão de One em relação a Two, salientando aqui a mulher sentimental e o homem vítima das circunstâncias, necessitado da meiguice feminina. Ela vai se orientando pelo comportamento que se espera de uma mulher na sociedade: tolerância, aceitação e subserviência. Há uma transição na função do comentário de One quando complementa o discurso fragmentado de Two. Quando Two explica que ele não viu seus alunos, ela faz um comentário compreensivo e simpático, porém sua inflexão prontamente se torna mais inquisitorial:

ONE: O que há de errado com isso?

³⁸⁶ TWO: *I wondered if-*

ONE: *If what?*

TWO: *You didn't want to-to-*

ONE: *Want to what?*

TWO: *-to see me this-this evening."*

TWO: Eu tive que bater e bater antes de você - abrir a porta.
 ONE: Sim, você quase quebrou a porta.
 TWO: Eu me perguntei se -
 UM: Se o quê?
 TWO: Você não queria -
 UM: Queria o quê?
 TWO: - me ver - esta noite.
 ONE: Eu te vejo todas as noites. Não seria uma noite sem você, o jogo de cartas e os noticiários na TV.
 TWO: Mas -
 ONE: Não está melhorando, não é?
 TWO: O quê?
 UM: Eu disse que não está melhorando, sua dificuldade em falar.
 TWO: Melhora sim. É temporário.
 ONE: Tem certeza? É temporário há muito tempo. Como você fala com seus alunos na escola, ou você não diz nada a eles, apenas escreve coisas no quadro?
 TWO: Não, eu -
 ONE: O quê?
 TWO: Eu queria dizer a você. Já faz cinco dias que eu não vou dar minhas aulas no ensino médio.
 UM: Não é estranho. Eu pensei isso. Eu pensei que você tivesse parado. E o que mais? Há alguma coisa ou não tem nada? (WILLIAMS, 1970, p. 134).³⁸⁷

Depois dessa troca, Two faz apenas uma frase completa neste diálogo – “Hoje eu fui” – todas as outras vezes ele hesita ao se aproximar da ideia da sentença e One a completa invariavelmente com uma pergunta, encorajando-o a ter certeza do que diz. Ela, de fato, complementa o homem sem paternalismo, de uma forma construtivista, a partir das respostas dele mesmo. A estrutura e o conteúdo dessa troca confirmam o desacordo entre as personagens: a declaração vacilante seguida de respostas de uma só palavra produz um ritmo no qual a fala de Two é atormentada pelas interjeições e interrogações de One. O conteúdo das observações de One é encorajador, fornecendo palavras que dão sentido ao diálogo. A relação entre eles revela sua interdependência, essencial e necessária entre homem e mulher.

³⁸⁷ “ONE: What’s wrong with that?”

TWO: I had to knock and knock before you – opened the door.

ONE: Yes, you nearly broke the door down.

TWO: I wondered if –

ONE: If what?

TWO: You didn’t want to – to –

ONE: Want to what?

TWO: – to see me this – this evening.

ONE: I see you every evening. It wouldn’t be evening without you and the card game and the news on TV.

TWO: But –

ONE: It’s not getting any better, is it?

TWO: What?

ONE: I said it’s not getting any better, your difficulty in speaking.

TWO: It will. It’s – temporary.

ONE: Are you sure? It’s been temporary for a long time now. How do you talk to your students at the high school, or do you say nothing to them, just write things on the blackboard?

TWO: No, I –

ONE: What?

TWO: I’ve been meaning to tell you. It’s been five days since I’ve met my high-school classes.

ONE: Isn’t that Strange. I thought so. I thought you’d Stopped. What next? Something or nothing?”

Em função disso, Tyrrell (2013, p. 303) concorda que ambas as personagens representam a complexidade conflitante de uma mesma persona nas personagens masculina e feminina, com esta última se apropriando do pensamento do outro para completá-lo. Ela sabe, quando ele diz “Hoje eu fui” que não era para a escola onde trabalha, mas à clínica psiquiátrica. Ela sabe tudo sobre ele porque existe uma comunicação que vai além da verbal no significado e na eloquência do silêncio e das pausas.

Apesar de serem iguais em direitos, homem e mulher são diferentes física e mentalmente, na forma de pensar, sentir e perceber o mundo. Há diferenças, de fato, fisicamente quando se enfatizam discrepâncias hormonais, maturidade sexual, processamento de informações e desempenho em atividades físicas. Williams percebeu que a força psíquica feminina é mais importante em relação ao homem silencioso, tosco por sua vez, porque o completa de forma positiva, assumindo as considerações tradicionais de uma mulher definidas pela sociedade.

Williams deliberadamente traz questões de gênero para a linha de frente da consciência do público em *I Can't...* Confrontando com estas questões figuradas em *Dias felizes*, Tennessee Williams faz uma crítica à disparidade de gênero sob o patriarcado. Isto porque o nível de detalhes nas idiossincrasias de gênero sugere que Williams não coloca a mulher de forma subalterna, negligenciando ou ridicularizando. Em vez disso, trata-a com um nível de empatia e sensibilidade que poucas vezes, talvez nunca, fora observado com tanta dignidade em sua obra.

6.3 Um cavalheiro para *Milady* – uma peça em duas cenas [1976]

“MÃE: Este serviço de acompanhante assegurou-me que os jovens têm caracteres excelentes e de referência.
SENHORA AID: Espero que não seja só isso o que eles tenham de excelente.”

“JOSIE: [...] Ela ainda está agindo indecentemente, com as mãos no colo e olhando para aquela estátua do homem nu [...]”

“VASLAV: Veja só o que você está pegando com suas mãos! Não existe vida aí, exceto na sua loucura e na sua febre. Pare com isso! - Eu sou Espírito! [Ele se afasta das mãos dela.] Ou eu vou embora e não volto. Você vai ter apenas as minhas fotografias do livro e eu não vou voltar para esta sala.

NANCE [estendendo a mão novamente]: Por favor, isso não pode ser errado -

VASLAV: Não é apenas errado, mas impossível. Você deve aprender a aceitar. NUNCA-VAI-ACONTECER-NADA-REAL!
Você só pode sonhar [comigo]!”

(Tennessee Williams, da peça *A Cavalier for Milady*)³⁸⁸

³⁸⁸ Williams (2008b, p. 54, 56, 64-65, destaque do autor). “MOTHER: This escort service assured me the young men had excellent character references. MRS. AID: I hope that’s not all they’ve got.”/ “JOSIE: [...] She’s still acting indecent with her hands in her lap and staring at that naked man’s statue [...]” / “VASLAV: Watch what your hands reach for! I don’t live there except in your madness and fever. Stop it! — I am Spirit! [He retreats from her hands.] Or I will leave you and not come back. You can stare your eyes out at my photographs in a book and I’ll not enter the room... NANCE [extending her hand again]: Please, it can’t be wrong to— VASLAV:

“REV. WINEMILLER: O que você tem que parar é com suas afetações, Alma, seus pequenos maneirismos que fazem você parecer - bem - um pouco peculiar para as pessoas! Não é só do seu canto que eu estou falando. Em conversas comuns você se deixa levar por suas emoções ou algo assim, eu e ninguém sabemos o quê são. Você, você, você – floreia demais! - Você – se expressa com frases fantásticas – de alto escalão! Suas mãos voam ao seu redor como um par de pássaros selvagens!

Você, você fica sem fôlego, gagueja histericamente e coça alto sua garganta! Agora, por favor, lembre-se. Eu não mencionaria essas coisas se eu não soubesse que elas são apenas maneirismos, coisas que você poderia controlar, que você pode corrigir! Caso contrário, eu nem mencionaria isso a você. Porque eu posso ver que você está chateada, mas você pode corrigir tudo isso. Tudo o que você precisa fazer é se concentrar. Quando estiver falando, apenas observe a si mesma, vigie suas mãos e, quando estiver cantando, coloque-as em uma posição e as mantenha lá. Faça assim! [...] O que você tem que parar é de se encontrar com esse pequeno bando de excêntricos, essa coleção de desajustados que você recolheu para você e que você chama de seu clube, aqueles que você diz que vão se reunir aqui na próxima segunda!”
(Tennessee Williams, da peça *The Eccentricities of a Nightingale*)³⁸⁹

Estruturada em duas cenas, *A Cavalier for Milady* traz quatro mulheres às voltas com as pulsões sexuais. Nance é uma moça tratada como criança pela personagem intitulada The Mother [A Mãe], sendo vestida como uma menina em roupas vitorianas, e tendo uma babá, Josie Flattery, para cuidar dela enquanto a Mãe sai com uma amiga, Sra. Aid, para encontros com garotos de programa em um parque nova-iorquino. A moça tem desejos sexuais exacerbados por uma estátua de um homem nu do jardim do apartamento em que vive. Ao folhear um catálogo de fotos do dançarino Vaslav Nijinsky, ela vê a estátua transmutar-se no fantasma dele, pelo qual nutre intenso desejo sexual. O espírito materializado de Vaslav dança para ela tão magistralmente quanto se estivesse vivo. Durante suas conversas, Nance faz algumas investidas, insinuando-se sexualmente. Embora pareça humano, ele afirma que sua condição *espiritual* evanescente não permite o toque entre um morto e uma pessoa viva, o que a frustra profundamente. Apesar de não poder ver o fantasma, a babá fica horrorizada com o comportamento sexual exacerbado da moça e, num ataque de fobia, deixa-a sozinha. A mãe e a amiga, ao voltarem de sua *aventura*, só conversam entre si, comentando esfuziantes as façanhas vividas e negligenciando a moça, possivelmente por ser esta a forma de tratamento usual dada à jovem. Nance, sentindo-se desamparada, decide fazer uma ligação telefônica para um serviço profissional de acompanhantes a fim de satisfazer seus desejos incontidos, sem que a mãe perceba.

Not just wrong but impossible. You must learn to accept. IT—WILL—NEVER—BE—REAL! You can only—dream!

³⁸⁹ Williams (2000c, p. 445-446, destaques do autor). “REV. WINEMILLER: The thing for you to give up is your affectations, Alma, your little put-on mannerisms that make you seem - well - slightly peculiar to people! It isn't just your singing I'm talking about. In ordinary conversations you get carried away by your emotions or something, I don't know what, and neither does anyone else. You, you, you - gild the lily! - You - express yourself in - fantastic high-flown - phrases! Your hands fly about you like a pair of wild birds! You, you get out of breath, you - stammer, you - laugh hysterically and clutch at your throat! Now please remember. I wouldn't mention these things if I didn't know that they were just mannerisms, things that you could control, that you can correct! Otherwise I wouldn't mention them to you. Because I can see that you are upset, but you can correct them. All you have to do is concentrate. When you are talking, just watch yourself, keep your eye on your hands, and when you're singing, put them in one position and keep them there. Like this! [...] The thing for you to give up is this little band of eccentrics, this collection of misfits that you've gathered about you which you call your club, the ones you say will be meeting here next Monday!”

As personagens são: Nance, a Mãe, Sra. Aida Aid, Sra. Josie Flattery e o fantasma de Vaslav Nijinsky.

6.3.1 Uma peça para o teatro lírico: A dança e a ocultação do desejo feminino

“LAVINIA: [Desesperadamente] [...] Eu quero um momentinho de felicidade a despeito de todos os mortos! Eu mereço isso! Fiz demais por isso! [Ficando mais desesperada desvairadamente suplicante] Ouça, Peter! Por que precisamos esperar pelo casamento? Quero um momento de alegria de amor para compensar o que vai acontecer! Quero isso agora! Você não pode ser forte, Peter? Você não pode ser simples e puro? Você não pode esquecer o pecado e ver que todo amor é belo? [Ela o beija com desesperada paixão] Beije-me! Abrace-me bem apertado! Deseje-me! Deseje-me tanto que mataria qualquer pessoa para me possuir! Eu fiz isso por você! Tome-me nesta casa dos mortos e me ame! Nosso amor há de expulsar os mortos! Ele os envergonhará, levando-os de volta à morte! [No mais alto grau de desespero e frenética paixão] Deseje-me! Tome-me, Adam! [Ela torna a si mesma com um sobressalto por esse nome lhe haver escapado - desnorteada, rindo de maneira idiota] Adam?”
(Eugene O’Neill, da peça *Electra enlutada* – Uma trilogia)³⁹⁰

“FRANCINE: Você nem está olhando para ele. Para o quê você está olhando?

DELPHINE: Para o palco do Centro da Cidade, que está dentro de mim.

FRANCINE: Eu estou olhando para Isadora Duncan dançando na Acrópole, no Parthenon, e para Vaslav Nijinsky ensaiando no barco que o levou para a América do Sul.”
(Tennessee Williams, da peça *Aimez-vous Ionesco?*)³⁹¹

“GERENTE: [...] Garçonetes devem ser substituídas por garçons jovens, italianos ou eslavos, Valentinós, Nijinskys, um verdadeiro harém de garotos de programa.”
(Tennessee Williams, da peça *Now the Cats with Jeweled Claws*)³⁹²

“AN TE HAI: As virgens agora passarão diante do Filho do Céu para a seleção final [...].”
(Charles Ludlam, da peça *Eunuchs of the Forbidden City*)³⁹³

A Cavalier for Milady – a Play in Two Scenes faz parte de uma trilogia intitulada por Williams *Três peças para o teatro lírico*, que englobava, também, *The Youthfully Departed* [não publicada no mercado editorial, permanecendo inédita, embora já encenada nos EUA] e *Now the Cats with Jeweled Claws*, que faz parte do conjunto de obras cotejadas neste trabalho. Todas elas foram escritas a partir da década de 1970. Segundo Saddik (2008a, p. xxiv-xxv), Williams enviou as três peças para a editora *New Directions* em agosto de 1980, que não as publicou em conjunto, somente *Now the Cats*... Por sua vez, *A Cavalier*... saiu apenas em 2008, na coletânea de peças *The Traveling Companion and Other Plays*, de onde o texto aqui estudado foi retirado (WILLIAMS, 2008b, p. 49-78). Saddik afirma existir uma cópia na coleção de teatro da biblioteca da Universidade de Harvard com um título alternativo

³⁹⁰ O’NEILL, E. *Electra enlutada* – Uma trilogia. Rio de Janeiro: Bloch, 1970, p. 347.

³⁹¹ Williams (2016, p. 122-123). “FRANCINE: You’re not even looking at him. What are you looking at? DELPHINE: The stage of the City Center, my own, built in me.

FRANCINE: I’m looking at Isadora Duncan dancing on the Acropolis, in the Parthenon, and at Vaslav Nijinsky practicing on the boat that took him to South America...”

³⁹² Williams (2016b, p. 40). “MANAGER: [...] Waitresses shall be replaced by personable young waiters, Italian or Slavic, Valentinós, Nijinskys, a veritable seraglio of male whores.”

³⁹³ LUDLAM, C. *Eunuchs of the Forbidden City*. In: **The Complete Plays of Charles Ludlam**. New York: Harper & Row Publishers, 1989, p. 147. “AN TE HAI: The virgins will now pass before the Son of Heaven for final selection.”

Magic is the Habit of Our Existence [A magia é o hábito da nossa existência em tradução literal, não havendo equívoco se, ao invés de *magia*, utilizasse as palavras *fantasia* ou *ilusão*].

A tradução que se sugere ao título é literal: *Um cavalheiro para Milady – uma peça em duas cenas*. Sendo que Milady está se referindo à personagem Nance. Com essa designação, observa-se uma grande razão lacônica. Ao designar um companheiro pelo título de *cavalheiro* para Nance, o autor manifesta que ela, de fato, deve ter um homem para satisfazer seus desejos, tal como sua mãe e amiga. Ele deve ser gentil, nobre e educado, para fazer par como em uma dança. Se semanticamente a palavra tem esse significado, Tennessee certamente está sugerindo que este cavalheiro seja o próprio Nijinsky. Como utiliza o artigo indefinido no início, talvez possa ser *um* outro qualquer que o substitua, embora tenha as características de elegância ou de dançarino como o russo. A palavra *milady* é muito formal, um tratamento francês para mulheres nobres. Não deixa de ser um termo jocoso para ironizar o estilo *camp* em que Nance é tratada pela mãe, vestindo-a com roupas de festa infantis da era vitoriana. Rememora a personagem Milady da novela *Os três mosqueteiros* de 1844 de Alexandre Dumas, pai. A personagem é uma antagonista, espiã, que tem que seduzir o primeiro ministro inglês e depois roubar uma joia, uma típica *femme fatale*. Também esconde um passado nebuloso, utilizando o nome falso Milady para disfarçar suas atitudes escandalosas. Sem dúvida, uma personagem feminina que se destaca por ser diferente da mulher estereotipada que segue os preceitos sociais.

A *Cavalier...* teve sua primeira montagem três anos após a publicação, em 2011 no centenário do dramaturgo, aproximadamente 35 anos após ter sido escrita, apresentada no *Teatro Cock Tavern*, em Londres. Foi dirigida por Gene David Kirk. Saddik (2015, p. 119) comenta que essa produção não captou adequadamente as intenções dramáticas de Williams: o grotesco – apresentado de forma delicada na encenação, embora bastante evidente na dramaturgia – não foi explorado satisfatoriamente. Infelizmente, os críticos tenderam, mais uma vez, a culpar a peça e o autor, louvando o diretor por salvá-la de uma escrita menor, já que se concentrou apenas em ler a questão familiar na dramaturgia, o que era mais adequado para se alinhar à tradição com a qual a análise conservadora enquadra o autor. A crítica inglesa Fiona Mountford alegou que a peça estava muito distante do Tennessee Williams clássico e pergunta se a obra “chegaria nos palcos londrinos” (MOUNTFORD, 2011)³⁹⁴ se tivesse sido escrita por um dramaturgo desconhecido. A pesquisadora conclui dizendo que esta obra estava à espera de uma produção que compreendesse suas poderosas sutilezas e

³⁹⁴ “It would have made it as far as the London stage.”

realizasse seu potencial (SADDIK, 2015), o que aconteceu alguns anos depois deste seu livro. Houve outra montagem apresentada em fevereiro de 2018 pela *White Horse Theatre Company*, dirigida por Cindy Marion, em Nova Iorque, com a presença da pesquisadora participando de um debate. Não há registros sobre esta encenação e sobre as impressões da autora, todavia, em se tratando da cooperação de Annette J. Saddik como debatedora, é provável que esta produção já tenha atingido, pelo menos, o mínimo do potencial que o texto exige.

A figura de linguagem sobre fantasmas foi utilizada por Tennessee em diversas peças da terceira fase, principalmente para refletir os sentidos da ambivalência e ambiguidades da morte e da vida, contrapondo situações e personagens com conflitos sem resolução específica. Isso acontece nas peças: *Clothes for a Summer Hotel*, *A House Not Meant to Stand*, *Something Cloudy, Something Clear*, *Steps Must Be Gentle*, *Vieux Carré*, *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* e *The Youthfully Departed* (SADDIK, 2008a).

As pulsões sexuais são utilizadas como substrato importante para material ficcional nas obras de Tennessee, revelando mulheres de um *país do desejo* encarando o *país do dragão*, como em *A Cavalier...* Muito provavelmente, esta dicotomia tem confundido sua leitura para os aspectos psicanalíticos, reavivando cada vez mais o atrelamento do autor com os conceitos freudianos, tal como se fazia/faz com seus trabalhos mais celebrados. A análise deste trabalho está focada em questões sociais e históricas da mulher. O que se busca é compreender o contexto em que este desejo foi figurado.

Desde suas peças da primeira fase da década de 1930, estas questões já estavam sublinhadas na obra do dramaturgo, como na personagem Star de *Candles to the Sun*, ao deixar a casa dos pais escondida para se encontrar com o namorado que lhe dava presentes; Heavenly e as personagens das solteironas em *Spring Storm*, que são propelidas pelas pulsões sexuais a cometer atitudes fora dos padrões permitidos pela sociedade; Mathilda em *You Touched Me!*, que impõe o casamento com o aviador Hadrian por ele ter apenas lhe tocado; Eva em *Not about Nightingales*, ao sentir-se atraída sexualmente pelo diretor da prisão, personagem vilanesco, asqueroso e violento; a espirituosa e sexualmente assertiva Cassandra Whiteside, por causar escândalo na cidadezinha de *Battle of Angels*. Tema bastante visitado pelo dramaturgo, passando pelas obras mais famosas até suas peças da terceira fase, Tennessee sempre figurou o desejo feminino, a fim de indicar que não é só o homem detentor dos direitos da satisfação sexual, mesmo em épocas que dizer isso era tabu, como na peça *Adam and Eve on a Ferry*. Isto se intensificou nas peças da terceira fase, como a personagem Girl de *Green Eyes*, que tem uma noite de sexo selvagem com um desconhecido de olhos

verdes que encontrou na rua em plena lua-de-mel, enquanto seu marido está bêbado na companhia de amigos.

Vaslav Fomitch Nijinsky foi um bailarino e coreógrafo russo de origem polaca. Considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo, viveu a dança desde muito cedo, pois era filho de bailarinos poloneses, que se apresentavam em teatros e circos. Ficou famoso dançando na companhia de balé de Sergei Diaghilev, também referenciado em *Clothes for a Summer Hotel*. Tennessee Williams afirma ter lido e estudado seu diário em uma nota após o título da peça: “A peça contém breves citações do diário de Nijinsky” (WILLIAMS, 2008b, p. 48).³⁹⁵ Este, por sua vez, foi redigido em 1919 e publicado por Romola de Pulszki em 1936, a esposa do bailarino. Nessa versão Romola eliminou um terço dos textos originais, suprimindo todos os versos e trechos que continham passagens eróticas ou com referências à homossexualidade dele. Nijinsky passou por inúmeras clínicas psiquiátricas até completar 60 anos e morrer praticamente sem lucidez e consciência de quem era. Somente em 1995 uma edição integral dos originais de seu diário foi publicada na França, graças ao consentimento da filha Tamara Nijinsky. Certamente Williams teria se interessado bastante pela publicação.

Como diversos outros temas e referências que Tennessee Williams costumava repetir em suas obras, Nijinsky e a dança são conjuntamente matérias dramatúrgicas para a peça *Aimez-vous Ionesco?* Nesta, duas senhoras passam o tempo olhando a *performance* de um jovem e atraente dançarino, praticamente “comendo-o com os olhos” (KAPLAN, 2011a, p. 111)³⁹⁶ e comentando sobre seus desejos sobre ele. O bailarino é, ademais, citado em *Now the Cats with Jeweled Claws* pela personagem do Gerente, que faz uma estranha e afetada dança sedutora que chama a atenção de dois jovens gays e reclama que não deveria haver mulheres trabalhando no restaurante e sim garotos de programa tão bonitos quanto Nijinsky e Rodolfo Valentino. Tennessee coloca o famoso bailarino como alvo do desejo não só das mulheres, mas, igualmente, dos gays.

Há duas peças em um ato inéditas nos palcos e não publicadas, citadas no diário de Tennessee, que, da mesma forma, utilizam a dança como matéria trabalhada importante: *Sacre de Printemps*, escrita entre 1932-35, que fora baseada também em Nijinsky. Em 1913, Igor Stravinsky compôs o famoso balé com inovações e complexas estruturas rítmicas para Nijinsky, comumente traduzido para o francês como *Le Sacre du Printemps* [A sagração da primavera], que teve estreia em maio de 1913. Tennessee, certamente, se baseou neste balé para escrever sua peça, entretanto apresenta certas diferenças da escrita francesa do balé já no

³⁹⁵ “The play contains brief quotations from Nijinsky’s diary.”

³⁹⁶ “Ogle a handsome young dancer.”

título de sua obra. A outra peça com Nijinsky como personagem foi *The Paper Lantern: a Dance Play for Martha Graham*, considerada em fragmentos (THORNTON, 2006, p. 90, nota 161; p. 280, nota 454).

6.3.2 Misturas e inversões de gênero: Marcas do *camp* revelando o grotesco

“O grotesco está mais relacionado com os registros psíquicos e corporal como projeção cultural de um estado interior.”
(Mary Russo)³⁹⁷

“Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma.”
(Patrice Pavis)³⁹⁸

“Candy: Meu nome não é Loira, é Candy.
Karl: Que candura!...”
(Tennessee Williams, da peça *E contar tristes histórias das mortes das bonecas...*)³⁹⁹

“O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada,’ não uma mulher, mas uma ‘mulher.’ Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro.”
(Susan Sontag)⁴⁰⁰

Para analisar as ambiguidades e o grotesco em *Um cavalheiro para Milady*, Saddik (2015, p. 128) procura as teorias freudianas para explicar o *estranho*. Nos termos da psicologia seria a teoria freudiana do inquietante, do estranho-familiar ou da inquietante estranheza, que é um conceito que se refere a algo, uma pessoa, impressão, fato ou situação que não é mistério mas estranhamente familiar, dando uma sensação de angústia, confusão, repugnância ou terror – esteticamente seria algo como o *Grand guignol*. Segundo a pesquisadora, haveria este estranho-familiar na figura de Nijinsky, no sangue da estátua, no figurino vitoriano de menina que Nance usa, na descrição que Sra. Aid faz de um bacanal em que as pessoas agiam como cachorros e quando Vaslav compara Nance com um macaco de estimação.

Vistas não por um ângulo freudiano, não obstante por estéticas experimentais do *Off-off-Broadway*, são figuras que se alinham bastante ao *camp*. Lembrando também a referência à famosa droga usada por homossexuais para relaxamento muscular, *poppers*; a referência aos locais de sexo ao ar livre em pleno Central Park; a ligação de Nance para o garoto de programa e suas exigências; a concorrência que a Mãe via na filha, por ser mais jovem e bonita, descrevendo seu ataque sexual ao motorista; e os comentários das duas amigas sobre

³⁹⁷ RUSSO, M. **O grotesco feminino**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 21.

³⁹⁸ Pavis (2015, p. 188).

³⁹⁹ Williams (2011, p. 287).

⁴⁰⁰ Sontag (1964).

os garotos de programa com os quais elas saem, salientando seus interesses no tamanho dos órgãos sexuais.

A percepção da alma errante e funesta de Nijinsky por Nance é, superlativamente, outro recurso grotesco ambíguo, como analisa Saddik (2015, p. 117), que fundamenta um ar macabro à peça, evidenciando a crueldade artaudiana quando o fantasma não pode satisfazer os desejos sexuais da moça que é tratada como menina. Sua grande sina é se tornar uma mulher que busca rapazes de programa para satisfazer suas pulsões, tal qual sua mãe e a amiga, é uma grande alusão ao consumo do sexo como um negócio, fugindo das relações pessoais, vertendo-o como um elemento alinhado ao que é excretado pela sociedade, uma ideia que remete ao mundo predatório dos homossexuais.

Em certo sentido, todas as personagens da peça podem ser vistas como grotescas. Observa-se isso nas ambiguidades realçadas no texto: a forma agressiva de Nance tratar o seu desejo em contraste com seu figurino infantil bastante alinhado com a sensibilidade *camp*; a mãe e Sra. Aid com a ilusão de juventude e da beleza, insistindo que são atrativas o suficiente para atrair os melhores rapazes, todavia elas precisam pagar para ter o agrado deles, assemelhando-se aos homens gays que buscam sexo desregrado. Temos, talvez, um dos pontos mais interessantes do *camp* desta peça: a inversão de gênero, típica do teatro do ridículo, aqui emerge de forma esgarçada nestas duas personagens; o *status* de mulheres cultas e ricas em contraponto com a forma predatória e animalesca do sexo no parque. Diferente da estética de Ludlam, não são homens travestidos, mas mulheres que se apropriam do universo homossexual, um *camp* tennesiano.

Josie é grotesca de outra forma, ela tem uma personalidade soturna, intolerância zero, linguagem áspera e modos grosseiros de se relacionar, fazendo com que suas pretensões de elegância e decência se evidenciem absurdas e contraditórias. Em todo momento ela usa a palavra *shit* [merda, em inglês] para se expressar, embora sempre reforce sua pretensa elegância e educação.

Vaslav, por sua vez, confessa que sua beleza é uma ilusão, embora seja uma estátua clássica lembrando o estilo grego, seu corpo é desproporcional, grotesco.

VASLAV: Bem, eu criei esta ilusão. *Et ça va*. Na verdade, eu era mais baixo. De olhos arregalados, meu cabelo caiu muito cedo. Minhas pernas eram mais musculosas que o meu peitoral, sem pelos e bem delineado, parecia insuficiente em relação às pernas. No entanto figurinos e luzes e as criações de Bakst e minha paixão pela minha arte e, devo admitir, o cuidado possessivo que Diaghhev teve comigo

até que eu desertasse por causa do casamento e da loucura, fizeram-me parecer ter essa beleza (WILLIAMS, 2008b, p. 60).⁴⁰¹

O limiar da sanidade e da loucura de Vaslav se alinha com o comportamento de Nance, sendo este outro aspecto contraditório e grotesco. Em sua conversa ele é calmo e coerente, todavia afirma que ele foi louco e insinua que o que diz pode ser efeito de sua loucura, já que esta pode ser qualquer coisa. Mesmo a lembrança que ele tem de Diaghelev, seu agente e amante, é grotesca: ele descreve o cabelo pintado e as manchas de tinta na franha, levantando as fronteiras do real e do artificial, sem deixar de assegurar isso como marcas *camp*.

Frequentemente o grotesco é situado no cômico e aqui Williams lança mão da *black comedy* para circunscrever o riso, o ridículo e o estranhamento, entretanto com o ascendente de um cenário que revela mulheres presas socialmente e em sua própria existência. Revela uma incompletude e contradição que foge à lógica e ao convencionalismo.

O que se percebe é uma caricatura da mulher, porque expõe exageros e excentricidades na construção de suas realidades disformes. Há uma relação ambígua do grotesco com a representação caricatural, porque o primeiro não tem compromisso com a realidade, mas a caricatura tem uma relação estreita com ela. A desarmonia, no entanto, dá sinais da comicidade na peça, revelando a sensibilidade *camp*. Há, com isso, uma extensa hibridez estilística, que evapora o senso de realidade, contudo, deixando clara o tom burlesco e paródico.

O espectador/leitor se vê diante de uma lógica de diferença entre vida e arte – Nance e Nijinsky –, de uma forma reversa, distorcida – Mãe e Sra. Aid –, tal como o princípio do *camp*. Talvez, uma forma de perceber a essência grotesca do ser humano, suas próprias ambivalências. O grotesco parece tragar reflexões abrangentes, como um recurso épico, nas subjetividades, no instinto, na natureza, na aparência social. Trata-se da dramaturgia como um aglutinador de aspectos éticos, epistemológicos e metafísicos.

A *Cavalier...* é mais uma peça da terceira fase em que Tennessee Williams abraça o espírito do grotesco para a representação de ambivalências e ambiguidades, tal como nas peças *Kingdom of Earth* [em suas duas versões de 1968 e 1975] e *A House Not Meant to Stand*. Saddik (2015, p. 117) comenta que nestas três obras o autor trabalha com as relações binárias natural/não natural, vida/morte, masculino/feminino, humano/animal, real/inanimado,

⁴⁰¹ “Actually, I was short. Slant-eyed, my hair receded early. My legs were so muscular that my upper torso, while hairless and well-formed, seemed inadequate to them. However, costumes and light and the creations of Bakst and my passion for my art, and, I must admit it, the possessive care that Diaghelev gave me ‘till I defected to matrimony and madness, made me appear to have beauty.”

sensatez/demência e realidade/fantasia. Com isso, ele cria ambiguidades, desafiando a fábula e as formas da *peça bem-feita*, que a bem da verdade nunca lançou mão de fato em sua escrita.

6.3.3 A mulher e as sobreposições antinaturais entre a vida e a morte: O jogo de ambivalência e as ambiguidades grotescas

“No primeiro drama ‘grotesco’ La Maschera e Il Volto, de Chiarelli, trata-se da oposição entre a imagem social que a aparência de um homem projeta (a sua máscara) e o eu ‘verdadeiro’ (a sua face).”
(Wolfgang Kayser)⁴⁰²

“FANTASMA DE VAN GOGH: Eu sou o fantasma do pintor Vincent Van Gogh. Eu não estou vivo, não tenho mais existência no presente, então não se perturbem com a minha aparição...”
(Tennessee Williams, da peça Will Mr. Merriwether Return from Memphis?)⁴⁰³

“Eu sou o Salvador do senhor. Sou o Nijinsky, não sou Cristo. Amo Cristo porque ele era como eu [...] Quero salvar da asfixia todo o globo terrestre. Os sábios devem largar os livros e vir ter comigo. Ajudarei toda a gente porque sei muitas coisas. Sou um homem em Deus [...] Vou escrever muito porque quero explicar às pessoas o que é a vida e o que é a morte.”
(Vaslav Nijinsky)⁴⁰⁴

*“A woman’s only human
You should understand
She’s not just a plaything
She’s flesh and blood
Just like her man
If you want a do-right
All-day-woman
You’ve gotta be a do-right
All-night-man
Yeah, yeah
They say that it’s a man’s world
But you can’t prove that by me
And as long as we’re together baby
Show some respect for me”*

(Chips Moman e Dan Penn, da canção Do Right Woman, Do Right Man, gravada por Aretha Franklin)⁴⁰⁵

⁴⁰² Kayser (2013, p. 117).

⁴⁰³ Williams (2008b, p. 237). *“APPARITION OF VAN GOGH: I am the apparition of the painter Vincent Van Gogh. I am not alive, I have no existence at all in present time so don’t be disturbed by my appearance...”*

⁴⁰⁴ Nijinsky, V. **Cadernos** - O sentimento. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004 apud Freitas (2017, p. 38).

⁴⁰⁵ DO RIGHT WOMMAN, DO RIGHT MAN. In: **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/aretha-franklin/15327/traducao.html>>. (tradução do site) 2019. “Uma mulher é apenas um ser humano

Você deveria entender

Ela não é apenas um brinquedo

Ela é de carne e osso

Assim como seu homem

Se você quiser

Uma mulher-correta todos os dias

Você tem de ser

Um homem-correto todas as noites

Yeah, yeah

Eles dizem que este é um mundo de homens

Mas você não pode provar isso para mim

E enquanto estivermos juntos, querido,

Mostre algum respeito por mim.”

Nance é mais uma personagem de Tennessee às voltas com a busca de satisfação do desejo reprimido. Uma análise rasa estaria conectando-a com o *país do desejo*. O que em suas fases anteriores era mostrado como um caso a ser punido, agora ainda é uma aberração que precisa ser retirada da sociedade. Nance é uma moça que tem entre 25 e 30 anos, obrigada a trajar roupas infantis de festa no estilo vitoriano. Ela não é retardada no sentido clínico. É uma mulher que sente desejo sexual como qualquer ser humano. Sua mãe supõe que ela tem um “desarranjo mórbido que é um desafio para se ter como um diagnóstico” (WILLIAMS, 2008b, p. 75).⁴⁰⁶ Embora leia livros adultos e se expresse de forma educada e refinada, Nance é considerada depravada pela mãe e, dessa forma, ela a deixa em casa aos cuidados de uma babá. Somente assim ela não chocaria a mãe e as pessoas com as quais tivesse que conviver. Ao mesmo tempo a mãe a considera pura, travestindo-a de criança, considerando que ela vive no mundo da imaginação e não no mundo real – uma estranha forma de dar à filha o diagnóstico subjetivo de esquizofrenia. Começam aqui as ambiguidades do texto. Nance é mantida presa dentro de casa com a aparência de uma verdadeira boneca, um objeto e não uma mulher de verdade. Seu desejo transborda fora dos limites considerados pela mãe como naturais enquanto está com um livro ilustrado do bailarino Nijinsky, olhando para uma estátua de nu masculino e se masturbando despreocupadamente: “a mão dela... no colo dela com os dedos se mexendo” (WILLIAMS, 2008b, p. 52).⁴⁰⁷ Nance vive em uma realidade própria, visto a estátua se tornar o espectro de Nijinsky e somente ela poder ver/perceber isso. Na conversa, ele revela que não é possível que ela se encoste em seu espectro, ao perceber seus lábios ansiosos e suas mãos inquietas à busca de seu sexo. Ele afirma que nada iria acontecer: “Você só pode – sonhar!” (WILLIAMS, 2008b, p. 65).⁴⁰⁸ Há uma clara alusão a outra peça, *In the Bar of a Tokyo Hotel*, escrita sete anos antes, na qual a personagem Miriam tenta à exaustão tocar nas partes íntimas do Barman quando quer seduzi-lo, repleta de desejo (WILLIAMS, 1970, p. 12). Especificamente, ela tenta tocar na virilha do japonês, no entanto ele fica imóvel, tal como um corpo morto. Ele insiste em dizer que não pode ser tocado, à semelhança de Vaslav: “Eu não vou suportar ser tocado” (WILLIAMS, 1970, p. 48).⁴⁰⁹

Igualmente, o toque no corpo, como um elemento de sensualidade e erotismo, mais ainda como uma forma de evidenciar o desejo sexual feminino tornando a mulher igual ao homem, é subsídio temático da peça *You Touched Me* [1942], onde um simples toque na pele já seria motivo de um casamento entre personagens que estão desconectados e em busca de si

⁴⁰⁶ “Morbidity derangement that defies diagnosis.”

⁴⁰⁷ “Her hand... in her lap with the fingers movin.”

⁴⁰⁸ “You can only – dream!”

⁴⁰⁹ “I can’t stand to be touched.”

mesmos, mas veem na instituição do casamento um sentido para suas vidas. Já em *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*, a personagem Lawrence está morrendo e o toque da mulher poderia mudar seu destino, o que quer evitar: “Não me toque, mulher, eu quero fazer isso sozinho” (WILLIAMS, 1970, p. 75).⁴¹⁰

Há uma visão bastante crítica do papel tradicional da mulher em contraponto com aquela que sai deste padrão. Já nos anos de 1970, a mulher tinha um perfil bastante claro sobre a busca de sua independência na sociedade, na família e de realização pessoal. Já trabalha fora, pode concorrer com homens em corporações, tem destaque profissional, enfim, já é a mulher que pode ter sucesso fora do que lhe foi estipulado em toda a história social: na família, vida doméstica, filhos, casamento, moral ilibada para cumprir protocolos judaico-cristãos. Ela ainda servia ao lar, ao homem como o elemento principal da célula familiar. A mulher nunca deixou de ser associada às obrigações domésticas e familiares, apesar de sua ascensão profissional. Esta ambiguidade está claramente mostrada nesta peça quando Tennessee retrata estas personagens femininas em busca do desejo, sua libertação dos grilhões do estigma do papel construído para a mulher: indefesa, pura, recatada, frágil, bonita, discreta, silenciosa, rememorando as jovens *Southern belles*. Nance é tudo isso, a mulher vestida de criança para ainda *parecer delicada* e estar dentro dos padrões. A Mãe é uma remissão à Sra. Yorke da peça *Why Do You Smoke So Much, Lily?*, quando exige da filha Lily adequar-se aos padrões sociais da mulher, ignorando sua sexualidade e subjetividade. É importante lembrar que esta peça é de 1935. *A Cavalier...* foi escrita 41 anos depois. As questões permaneciam as mesmas na sociedade estadunidense em relação ao papel da mulher, embora certos avanços no âmbito da igualdade civil.

A dicotomia entre a expressão de desejo de Nance, suas maneiras educadas e a busca grotesca pela saciedade em seus delírios, a visão de um homem imaginado, de corpo e talento ímpares, é um indício de questionamento sobre a mulher e sua posição perante a sua própria individualidade; sua posição na relação familiar, com desejos, sonhos e satisfação em algo que não é simplesmente cuidar da casa e da família. Esta matéria é discutida nas pautas sobre o feminismo: até que ponto as mulheres são vistas diferentes dos homens; ambos possuem sonhos, desejos e vontades, todavia, somente os homens são privilegiados. A mulher não pode expressar-se. Se o fizer, é considerada uma anormalidade, uma aberração. Nance é esta aberração, uma *louca* e depravada para as outras personagens. Ela não deve se masturbar, não pode tocar na materialização do homem, pode apenas sonhar. E, com isso, seu sonho

⁴¹⁰ “Don’t touch me, you woman. I want to do it alone.”

caracteriza esta situação antirrealista. A utilização do grotesco na forma dramatúrgica se alinha ao conteúdo que se pretende levar como principal foco de reflexão na obra artística. “Uma arte dramática, que deriva da metáfora da marionete o princípio plasmador dos homens, em seu mundo cênico, nos conduz para junto do grotesco” (KAYSER, 2013, p. 115).

O tom satírico que traz representação caricata da sociedade dominante neste exagero do desejo e da busca de Nance para sua satisfação revela sua verdadeira face e deixa evidente a contradição ambivalente entre seus sonhos livres e sua própria realidade proibida. Não obstante isso está na representação destas ambiguidades nas outras personagens.

Enquanto sua mãe sai de casa com a melhor amiga, Sra. Aid, para procurar garotos de programa, Nance fica com a babá. Tennessee chama as matronas de “estranhas mulheres [...] sem qualquer vergonha” (WILLIAMS, 2008b, p. 72).⁴¹¹ Com relação a este comportamento, Saddik (2015, p. 126) afirma que é possível fazer um paralelo delas com o perfil do desejo gay estereotipado: homens em busca exclusiva de sexo, sem pudor para pagar a vários outros homens incomensuravelmente a fim de satisfazer seu desejo sexual, indo a lugares perigosos como praças, ruas escuras, locais abandonados para conseguir sexo. Elas aqui vão até um local do Central Park chamado *the Ramble*, onde há muitas árvores e calçadas. Este é um lugar típico da frequência de gays para procurar por sexo desenfreado. Além disso, a Mãe diz que o michê com qual saiu lhe ofereceu nitrato de amil, solvente usado como droga, aspirado por homens passivos quando da relação sexual com outro homem. Aumenta a pressão sanguínea, relaxando a musculatura e tornando o sexo anal menos dolorido. Era uma droga muito usada na comunidade gay na década de 1970 nos EUA, inclusive, era borrifada no ambiente das boates. “Mãe (*fora do palco*): Aqui uma dinamite, ele disse, e me ofereceu *poppers*” (WILLIAMS, 2008b, p. 65).⁴¹² Desta forma, estas duas personagens possuem uma ambiguidade bastante pronunciada, por serem mulheres e agirem como homens gays predatoriamente em busca de sexo. São iguais a Nance neste sentido, suas ações e seus desejos estão em um nível acelerado e exacerbado, tido por elas mesmas como inapropriado quando se referem à Nance. Ainda mais por serem obcecadas pela juventude. Isso se observa na busca pelos jovens no parque e no exagero com sua autoimagem, ressaltando o rejuvenescimento na aparência. Sra. Aid tem vários momentos em que se arruma na frente do espelho, chega a ser advertida pela amiga em um instante: “Eu estava esperando que você

⁴¹¹ “*Strange women... shameless.*”

⁴¹² “*Mother (off): Dynamite, he said, and offered me a popper.*”

parasse de se admirar no espelho, querida. Você está satisfeita com a sua aparência agora?”⁴¹³ Não aparenta ser uma vaidade simplesmente, mas uma preocupação excessiva e grotesca com a figura jovem em seus mais de sessenta anos, desde que não quer atrair homens mais velhos, apenas os garotos.

Esse alinhamento com os homens gays é, claramente, um grito de Williams para que as mulheres deixem seu estado estagnado de submissão, de esquecimento de sua posição humana, para serem encaradas como seres iguais, que podem agir como queiram. Neste sentido, Tennessee revela o uso do *camp* de forma bastante diferente de Ludlam no Teatro do Ridículo. Há aí uma equalização para diminuir a posição e postura social masculina, elevando a feminina, pois quando assumem o comportamento estereotipado do gay masculino ameaçam a supremacia patriarcal. Para isso, não há o travestismo e imitação do sexo oposto, há apenas ações e diálogos mesclados com a palavra poética do dramaturgo. O excesso de liberdade sexual que leva à consequente promiscuidade para os homens não é tratado como desequilíbrio psíquico. É uma característica intrínseca de sua educação machista de que podem e devem fazer sexo, com o propósito de se mostrarem dominantes, ativos e superiores. Há uma permissividade na promiscuidade masculina, admirada e incentivada. Com as mulheres isso é bastante diferente: elas não podem ser proeminentes na sociedade. O dramaturgo está aqui colocando sua obra em favor da igualdade de direitos sexuais, dando voz à mulher que procura seu espaço nas diversas camadas sociais, assumindo claramente que são iguais aos homens quanto ao desejo e ao direito de tê-lo satisfeito.

Josie, a babá, é a personagem que dá pistas para compreender Nance em suas dimensões grotescas. Ao chegar, já caracteriza a moça: “idiota nojenta [...], criatura” (WILLIAMS, 2008b, p. 57, 56),⁴¹⁴ reproduzindo preconceitos sociais, morais e de gênero. Ainda diz que não vai se sentar ao lado de “nada que seja mórbido ou não natural.”⁴¹⁵ Mesma expressão que o dramaturgo utilizou para Slim designar Trinket, a *aberração* de *The Mutilated*. Josie, também, é grotesca: truculenta, aparentando seus 50 anos e possuindo um aspecto triste. É chamada por Sra. Aid de “criatura velha.”⁴¹⁶ Não é independente, embora seja rígida e decidida, desperta aos seus direitos trabalhistas, exigindo-os de forma impositiva da mulher que a contratou. Isso apenas deixa claro sua condição social em contraposição à família de Nance. É dependente do esposo. Ela faz duas ligações para ele ao longo da peça e

⁴¹³ Ibid., p. 53. “I was waiting for you to stop admiring yourself in the mirror, dear. Are you satisfied with your appearance now?”

⁴¹⁴ “Disgusting idiot. [...] creature.”

⁴¹⁵ Ibid., p. 50, tradução e adaptação nossa. “nothing morbid, nothing unnatural.”

⁴¹⁶ Ibid., p. 66. “Old creature.”

fica claro que ele não tem interesse no que ela diz ou faz. O marido é alcoólatra e, apesar de não aparecer, não se coloca como um companheiro. Parece que ela precisa sustentar a relação com sua postura matriarcal. Ele recomenda a Josie que mate Nance com um taco de beisebol se ela lhe causar náuseas. Ele quer que ela aja grotescamente como um homem. O esposo não a trata com simpatia, com afabilidade, a relação estranha do casal é exposta na ligação telefônica mesmo sem que ele tenha fala, o monólogo dela deixa estas questões claras. O fato de trabalhar a noite enquanto ele fica em casa tomando cerveja e assistindo luta na TV é uma evidência satírica que traz à tona uma mulher diferente das retratadas anteriormente nas obras de Tennessee por assumir esta *distorção social* em relação aos papéis de gênero. Ela, inclusive, dá uma ordem ao marido para que ele não fique bêbado, personagem retratado como um estereótipo do homem comum dos Estados Unidos.

JOSIE: Aw. Hmm. [*Ela disca o telefone.*] - O que você está fazendo, Pat? – Luta de Ice Hockey na TV? Hmm. Quantas cervejas você já tomou? Olhe, sobre esta noite. Eu quero que você me apanhe para eu aproveitar o dinheiro do táxi. Estou sentada aqui com uma lunática. Uma moça adulta vestida como uma criança com roupas de festa, isso é deprimente. Ela olha para uma estátua masculina nua no corredor e a sua mão está no seu colo, movimentando os dedos. Usar um taco de beisebol? Se ela começar a ser indecente de novo eu ligo de volta para você, fique perto do telefone, este trabalho é estranho. *Não vai ficar bêbado agora, Pat!* (WILLIAMS, 2008b, p. 55, destaques do autor).⁴¹⁷

O sobrenome de Josie é bastante interessante: Flattery. Sua tradução literal é: lisonja, adulação, bajulação, elogio. Esta personagem tem sua postura tão congelada na arrogância e numa suposta moralidade que, definitivamente, adular e lisonjear a cliente são o que ela jamais faria. Ao contrário, ela apenas identifica aquilo que ela não gosta, não quer e lhe causa asco. É uma mulher prática. Ela insiste em dizer seu sobrenome às clientes, como se apenas a palavra fosse tomar o lugar da atitude de adulação que ela não tem. Isto deixa em relevo que ela seja contraditória e ambígua. Um recurso lacônico, sem dúvida.

Os delírios de Nance fazem Josie passar mal, já que considera a moça fora do normal, não natural. A aversão pelo que as personagens ao longo da peça vão considerando não humano ou não natural aparece repetidamente, evidenciando o contraste entre esta atitude e com o que Nance vê como natural. Esta ambiguidade pode ser lembrada de *The Night of the Iguana*, embora não envolva o grotesco como nesta peça, quando a personagem Hannah

⁴¹⁷ “JOSIE: Aw. Hmm. [*She dials a number on the phone.*] —What’re you doing, Pat? —Ice-Hockey fight on the tube? Hmm. How many beers you had? Look, watch it tonight. I want you to pick me up so I can keep my cab-fare. I’m sitting here with a loony. A grown young woman dressed up like a kid in party clothes, this is a real bummer. She’s got her eyes on a naked male statue in the hall and her hand is in her lap with the fingers movin.’ Get the pitcher? If she starts being indecent I’ll call you back so stay by the phone, this job is a weirdie. Don’t git drunk now, Pat!”

conta a história do marinheiro que queria a sua roupa íntima para se masturbar. Quando Shannon diz que isso é nojento, ela afirma que para ela tudo que é humano não lhe causa nojo, senão a violência. Desta forma, Saddik (2015, p. 126) afirma que há em *A Cavalier...* um conflito evidente entre duas forças humanas que se contrapõe com mesma intensidade: o desejo, considerado uma doença e o espírito, tratado como símbolo de pureza. São contradições que revelam as ambiguidades do texto e subtexto de Williams.

Nance, envolvida pelo desejo, considerada *doente*, passa a peça inteira implorando para Nijinsky satisfazê-la sexualmente. Ele é o símbolo da pureza, pois se mostra como espírito, está acima da carne. Ele resiste às tentativas dela, ameaçando ir embora e não voltar. Mas ela continua tentando seduzi-lo. Ele insiste em ressaltar suas características espirituais, como não comer e não sentir as sensações corpóreas. Ela continua afirmando que seu desejo carnal é grande. Ele afirma: “Eu disse a eles e escrevi em meu diário que sou comida espiritual” (WILLIAMS, 2008b, p. 64).⁴¹⁸ Por isso, ele pode ser o centro das ambiguidades da peça: uma espécie de Cristo consubstanciado e um homem aos olhos de Nance, simultaneamente. Ele mesmo afirma ser um missionário em seus diários (FREITAS, 2017).

Com a chegada da mãe e sua amiga após irem ao *Ramble*, Nance perde o foco do desejo: o espectro de Vaslav se esvai. Enquanto isso, Josie pede uma taxa extra por ter que lidar com a *indecência* da moça, o que a fez sentir-se moralmente insultada. Ela vai embora e a mãe encontra sangue na estátua. A moça apenas esbarrou a testa e se machucou. A forte imagem remete ao defloramento de Nance. Isso faz com que as matronas se sintam enojadas, soltem impropérios: “obscena, devassa” (WILLIAMS, 2008b, p. 73).⁴¹⁹ Para a Sra. Aid e para a mãe, elas estão “abrigando um monstro em sua casa, travestido de criança com uma saia branca de babados e faixa cor-de-rosa e cachos no estilo de Dotty Dimple!,”⁴²⁰ famosa personagem infantil de livros do século 19. Sendo assim, elas decidem que Nance deve ser internada em algum sanatório, planejando discutir este assunto em outros encontros. Uma semelhança com a peça aqui cotejada, *The One Exception*, analisada mais adiante. A hipocrisia das matronas é mais um elemento irônico de Tennessee Williams que destaca as personagens e seus comportamentos que se assemelham à impostura da burguesia. Sua altivez e orgulho refletem um sentimento de poder e domínio sobre aqueles que ela pode explorar e/ou os que estão em condição subalterna.

⁴¹⁸ “I told them and wrote in my diary that I am spiritual food.”

⁴¹⁹ “Obscene, salacious.”

⁴²⁰ Ibid., “harboring a monster in house, a travesty of a child in a ruffled white skirt and pink sash and Dotty Dimple curls!”

A loucura é o fantasma que aterroriza o imagético do mundo ocidental, representando o estágio final de um terrível processo temido por todos: “é a intensificação final do papel do *outsider* que é rejeitado pela sociedade ou que ele próprio rejeita nela – alternativas que, em última análise, produzem o mesmo efeito” (ZIOLKOWSKI, s/d apud O’CONNOR, 1997, p. 101).⁴²¹ Nance é colocada como uma forasteira neste grupo de mulheres, excluída pela família, tendo seu comportamento marginalizado por não se enquadrar no sonho social de menina-moça que a mãe idealizou. Há uma repressão evidente sobre o comportamento feminino, impedindo que qualquer tipo de fuga do estereótipo comportamental seja punido por ser visto como um ataque à *normalidade*.

Esta loucura em que a mãe e Sra. Aid querem hipocritamente enquadrar Nance está mais associada ao preconceito social do que propriamente dito a um problema psiquiátrico clínico, tal como Blanche que é internada por ser um incômodo a Kowalsky e por ter sido estuprada. A internação funciona como um processo social de domínio. No caso de *A Streetcar...* seria de gênero, aqui seria de classe, pois a mãe é evidentemente uma mulher de posses e não pode sujar seu *status* e seu nome. Quem detém o poder, inclusive sobre a vida do outro, é aquele que tem posses.

Além disso, Nance, sendo aberta à sexualidade, é vista pela mãe como uma suposta forte concorrente para ela. Jovem e bonita, a filha atrairia mais os homens do que a genitora com sua já evidente velhice. Aqui, rememora-se a peça *Suddenly, Last Summer* onde Violet, uma senhora de meia idade, vê a sobrinha Catherine como uma concorrente (WILLIAMS, 2014).

A Mãe não deixaria a filha seduzir o motorista porque ela quer prioridade para si mesma.

Um cavalheiro para Milady (bem como *Suddenly, Last Summer*, uma remissão ao confinamento de Rose em uma instituição e sua eventual lobotomia⁴²²) é sobre poder, linguagem e desejo: o papel do dinheiro e do poder para decidir o destino e a necessidade de fazer ‘calar a boca’ da verdade do desejo humano (SADDIK, 2008a, p. xxv).⁴²³

⁴²¹ ZIOLKOWSKI, T. *Dimensions of the Modern Novel*. s/d., p. 335. “It is the ultimate intensification of the role of the outsider who is rejected by society or who himself rejects society - alternatives which in the final analysis produce the same effect.”

⁴²² Rose, a irmã de Williams, cuja figura é sempre rememorada e associada ao conteúdo de suas peças pela crítica tradicional quando o dramaturgo utiliza as matérias do desejo e loucura. Neste trabalho, diferente de todos os outros publicados para análise crítica de sua obra, a proposta é não associar o biografismo como elemento essencial para entender os contextos da sua dramaturgia.

⁴²³ “A Cavalier for Milady (*much like Suddenly Last Summer, a play which referenced both Rose’s institutional confinement and her eventual lobotomy*) is about power, language, and desire: the role of money and power in deciding one’s fate and the need to ‘shut up’ the truth of human desire.”

A peça termina com Nance desesperada telefonando para os serviços de acompanhante para pedir urgentemente um garoto de programa que se pareça com Nijinsky. Realmente, Nance se coloca à frente das mulheres que escondem/silenciam seus desejos, ela vai atrás, luta por eles. Do mesmo modo, aqui ela se assemelha aos homens gays estereotipados que buscam a satisfação de seus desejos a qualquer preço. Ela está equiparada com a mãe e a amiga Aida. No entanto sua autenticidade comportamental não evidencia a hipocrisia idêntica das matronas. O que se tem é a coragem da mulher que luta pelos ideais. Nance é a *performance* da mulher da década de 1970, ambígua perante as amarras sociais e, também, em face da vontade e do ímpeto para ir ao encontro de seus próprios desejos.

6.4 Credo, cozinha, criança – um ultraje ao teatro [1979]

“SENHORA YORKE: Há muitas coisas úteis para uma moça fazer. Você poderia começar pelo tricô. É o que há de mais chique. Todas as debutantes deste ano faziam tricô no chá de Susan Holt. Sentavam no chão em roda com suas bolsas e agulhas de tricô; é impossível descrever tanta destreza. [...] Devotei minha vida a prepará-la para a sociedade. Nunca cometi um erro sequer. [...] Você conheceu todas as pessoas certas. Todos os bons partidos disponíveis...”
(Tennessee Williams, da peça Por que você fuma tanto, Lily?)⁴²⁴

“CHIEN FENG: Se você procura uma joia de mulher, procure nos livros.
IMPERATRIZ VIÚVA: E lembre-se, meu filho, com virtude vira-se uma esposa e a beleza uma concubina.”
(Charles Ludlam, da peça Eunuchs of the Forbidden City)⁴²⁵

“PEQUENA MARY: [...] Oh, Mãe, que graça há em ser uma mulher? O que uma mulher pode fazer?
MARY (alegremente): Nos dias atuais, querida, as mulheres fazem todas as coisas que os homens fazem. Elas pilotam aviões que cruzam o oceano, elas entram na política e nos negócios -
PEQUENA MARY: Você não, Mãe.
MARY: Talvez eu seja mais feliz fazendo exatamente o que eu faço.
PEQUENA MARY: O que você faz, Mãe?
MARY: Cuido de você, do Stevie e do papai.”
(Clare Boothe, da peça The Women)⁴²⁶

“CLAIRE ZAHANASSIAN: Vou dizer a condição. Eu dou um bilhão à cidade e, com esse dinheiro, compro justiça para mim.”
(Friedrich Dürrenmatt, da peça A visita da velha senhora)⁴²⁷

⁴²⁴ Williams (2011, p. 120, 121).

⁴²⁵ LUDLAM, C. Eunuchs of the Forbidden City. In: **The Complete Plays of Charles Ludlam**. New York: Harper & Row Publishers, 1989. p. 147. “CHIEN FENG: If you seek a jewel of a woman, look in books. EMPRESS DOWAGER: And remember, my son, virtue becomes a wife. Beauty becomes a concubine.”

⁴²⁶ Boothe (1952, p. 427, destaque da autora). “LITTLE MARY: [...] Oh, Mother, what fun is there to be a lady? What can a lady do?

MARY (cheerfully): These days, darling, ladies do all the things men do. They fly airplanes across the ocean, they go into politics and business -

LITTLE MARY: You don't Mother.

MARY: Perhaps I'm happier doing just what I do.

LITTLE MARY: What do you do, Mother?

MARY: Take care of you and Stevie and Dad.”

⁴²⁷ DÜRRENMATT, F. **A visita da velha senhora**. Victor Civita (Ed.). São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 53.

Kirche, Küche, Kinder focaliza a personagem intitulada apenas Homem. É um embusteiro, pastor luterano e sexualmente ambíguo. Apresenta-se inicialmente como cadeirante, fingindo não ter mais forças para trabalhar. Para surpresa do público, ele dá cambalhotas quando está sozinho. Além disso, passa o dia elaborando seus sermões juntamente com uma organista para serem lidos nos cultos da igreja sob sua responsabilidade. Ele é casado com uma mulher caricata nomeada apenas Esposa. Suas trocas dialógicas revelam um casamento desgastado, sem relações afetivas, com conflitos e cobranças mútuas. Ela é filha do Ministro Luterano, que assassinou a esposa para assumir sua relação com Fraülein Haussmitzenschlogger, uma mulher de 99 anos que está grávida após ter sido estuprada por ele sob o órgão da igreja. A família sofre por falta de provimentos. Daí, o Homem tenta iniciar na prostituição o casal de filhos gêmeos de 15 anos que ainda está no jardim de infância. Os dois jovens fazem os programas, não cobram, porque preferem fazer sexo por amor e prazer. Ele resolve deixar a cadeira de rodas e voltar ao parque onde conseguia seus programas com homens mais velhos abastados. Ao final, ele atravessa a quarta parede e caminha pelo público, em direção ao que ele considera um sacrifício para sustentar a família, já que se julga, enquanto homem, o único capaz de trazer provisões ao lar.

Possui dois atos e sete personagens: o Homem, Senhorita Rose [a organista], a Esposa, o Ministro Luterano [pai de Esposa], Fraülein Haussmitzenschlogger [também chamada de Hosty] e o casal de filhos, chamado de *Kinder*: Gretchen é o nome da garota, mas o garoto não é nomeado.

6.4.1 A adoração filosófica ao belo e à juventude: Referências germânicas na mistura de fantasia e ficção

“Tchau! Ahn? Por que estou alegre? [mais nervosa] Porque eu estou passando um monte de roupa... [gritando] Estou rindo porque estou passando roupa!”
“Não pode imaginar há quanto tempo estou procurando essa palavra! E era tão fácil: ‘[eu sou] Usada’”
(Dario Fo, do monólogo Una donna sola)⁴²⁸

“TWOTON: Os homens são diferentes das mulheres assim.
FRICKA: Eles são? Você tem que entender que há dois padrões. Por que deveria haver uma lei para os homens e outra para as mulheres? Eu vou te dizer por quê! Porque se nós fôssemos como vocês homens, todos iriam reclamar em nossos ouvidos e você sabe disso!”
(Charles Ludlam, da peça Der Ring Gott Farblonjet)⁴²⁹

⁴²⁸ FO, D.; RAME, F. **Brincando em cima daquilo**. Tradução de Michele Piccoli; Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s/e, 1983 [data provável]. Cópia datilografada. p. 4, 8 apud Melo (2018, p. 98-99).

⁴²⁹ LUDLAM, C. *Der Ring Gott Farblonjet*. In: **The Complete Plays of Charles Ludlam**. New York: Harper & Row Publishers, 1989. p. 413. *“TWOTON: Men are different from women that way.*

FRICKA: Are they? There you go applying a double standard. Why should there be one law for men and another for women? I’ll tell you why! Because if we carried on as you men do everything would topple down around our ears and you know it!”

“JAKE: Uma mulher que nem você num foi feita pra tê ideia. Foi feita pra sê abraçada e apertada! [...] Tô pra vê você levantar um dedo. Tem preguiça até pra vestir uma roupa. Andando quase pelada pela casa o tempo todo. Vive no mundo da lua. Só pensa em: ‘Me dá uma Coca-Cola!’ É melhor tomar cuidado. Tem uma nova agência no governo. Chama M.I.A.: Mulheres Inúteis da América. Tem um plano secreto em andamento pra fuzilar elas. [Ele ri da própria piada.]”
(Tennessee Williams, da peça 27 carros de algodão)⁴³⁰

“MISS COLLINS: Provavelmente vai me culpar por isso, porque um homem sempre culpa a mulher!”
(Tennessee Williams, da peça Retrato de uma Madonna)⁴³¹

O texto de *Kirche, Küche, Kinder* utilizado neste trabalho está publicado na coletânea de peças *The Traveling Companion and Other Plays* (WILLIAMS, 2008b, p. 107-148), que, por sua vez, é de um original intitulado *Kirche, Kutchen und Kinder*. Tennessee Williams entregou-o à *New Directions* pelas mãos de Eve Adamson, que dirigiu sua primeira montagem no *Bouwerie Lane Theatre*, em Nova Iorque em 1979. Há, também, um rascunho anterior a esta data que está na coleção histórica de Nova Orleans, com o surpreendente título alternativo: *Two Organists and Others* [Dois organistas e os outros].

Annette J. Saddik conta a história do título da peça no prefácio desta coletânea em consultoria à editora responsável pela publicação (SADDIK, 2008a): há outras variantes para o título, informa a pesquisadora. Uma possível primeira versão é nomeada *Kitche, Kutchen und Kinder*, que Williams mais tarde revisou, mudando para *Kitche, Kutche, Kinder*. Finalmente, o autor voltou ao título anterior para a montagem no *Jean Cocteau Repertory Theatre* para a temporada 1979-80.

Segundo Saddik (2008a, p. xxvii), *Kitche* foi uma palavra inventada pelo dramaturgo, cujo significado leva a crer que se refere à cozinha. A consultora da coletânea substituiu a palavra pela grafia correta, *Kirche*, de igreja. O mesmo ela fez com a palavra alemã para cozinha, que era na primeira versão *Kutchen*, depois *Kutche* na segunda, modificando para a grafia correta, *Küche*. Williams acertou apenas a palavra *Kinder*, que designa crianças.

Das três variações do título, é apenas esta última, *Kirche, Kutchen, und Kinder*, que está mais próxima da antiga expressão irônica utilizada pelas feministas alemãs da virada do século 19 que designa o papel reservado às mulheres na sociedade: *Kinder, Küche, Kirche* [crianças, cozinha, igreja em tradução literal].

Williams provavelmente confundiu o espaço físico da cozinha [*Küche*] com o verbo cozinhar [*kutchen*] ao se referenciar à expressão original por não ser fluente no alemão (SADDIK, 2008a). A consultora responsável retirou o *und* para estar em conformidade com o ditado alemão e deixar claro que Tennessee está se referindo a ele. Significativamente, a reformulação do título por Annette J. Saddik e a inversão da ordem das palavras do ditado

⁴³⁰ Williams (2012a, p. 45, 69).

⁴³¹ Williams (2012a, p. 169).

alemão por Williams [de *Kinder, Küche, Kirche* para *Kirche, Küche, Kinder*] evidencia sua correspondência com a sequência das cenas da peça: a primeira ação se passa na *Kirche*, depois na *Küche* e, finalmente, com as *Kinder*.

Além desta peça, *The Gnädiges Fräulein* é outra obra que tem o título em alemão, referindo-se a uma expressão deste país para designar o papel subserviente das mulheres na sociedade: a delicadeza como sinônimo de perfeição, que traz um claro pareamento com o conceito sul-estadunidense de *Southern Belle*.

No caso de *Kirche, Küche, Kinder*, o que se tem é uma aliteração que soa como um trava-línguas. O próprio título da peça já promove uma espécie de cilada ao espectador, que certamente se sentirá desafiado a pronunciá-lo corretamente, o que se torna mais divertido se dito bem rápido. Com esta peça a diversão começa com o título.

A referência a alemães no trabalho de Tennessee Williams é bastante relevante e curiosamente recorrente. Eles são figurados de forma sombria e cômica nos turistas nazistas que se hospedam no Hotel Costa Verde em *The Night of the Iguana*, a quem a personagem Reverendo Shannon descreve como sendo um “desenho animado de Hieronymus Bosch” (WILLIAMS, 2000c, p. 337), por lembrarem figuras simbólicas complexas, caricaturais e obscuras do pintor e gravador holandês ao mesmo tempo em que parecem estar “todos vestidos no limite da decência, rosados e dourados, como cupidos barrocos de vários tamanhos – rubenescos, de físicos esplêndidos.”⁴³² Mostram-se extravagantes, parecem uma farsa, lembrando o estilo satírico do escritor renascentista francês François Rabelais ao retratar os governantes de seu tempo, segundo Saddik (2008a, p. xxviii; 2015, p. 36-41). Há a personagem Gretchen [mesmo nome da personagem da filha em *Kirche, Küche, Kinder*] do conto *O interlúdio* (WILLIAMS, 2006, p. 244-256), que é “uma dessas jovens de ascendência germânica e índole submissa.”⁴³³ Foi escrito em 1945 e publicado pela primeira vez em 1985. Outro conto com estas referências tem o título igualmente em alemão, *Das Wasser Ist Kalt*⁴³⁴ [*A água está fria*]. Com a ação se passando na Itália, o autor mistura frases em italiano, inglês e alemão, trazendo a personagem Klaus, um alemão às voltas com um romance com Barbara. Foi escrito entre 1973 e 1979, publicado em 1982.

Na peça *I Rise in Flame, Cried the Phoenix* [1941, publicada em 1964 e depois em 1970], a personagem Frieda, então esposa de D. H. Lawrence, ambos retratados como personagens nesta obra, é alemã e fala nesta língua com o esposo.

⁴³² Ibid.

⁴³³ Ibid., p. 244.

⁴³⁴ Ibid., p. 633-652.

Especificamente em *Not about Nightingales*, a personagem do guarda Schultz é uma referência clara aos soldados nazistas, o que é percebido em primeira instância pelo seu próprio nome em alemão. Há até alusão a Hitler na peça. O guarda é perverso, incisivo, obedece às ordens sem questioná-las, é carrancudo, jamais simpatizaria com os presos da cadeia, onde a ação dramática se concretiza. Em todo o conjunto de representação dos alemães em sua obra, eles são “figuras cômicas grotescas: perversas, obscuramente humorísticas, excessivas e obscenas” (SADDIK, 2015, p. 32).⁴³⁵

Retratos semelhantes de uma mulher alemã existem em *A Lovely Sunday for Crève Coeur*, na qual há, da mesma forma, uma citação da expressão *Kirche, Küche, Kinder* em uma fala da personagem Dorothea:

DOROTHEA: [...] Eu sei que vocês alemães consideram os limites da vida de uma mulher - *Kirche, Küche, und Kinder* - enquanto são asfixiados gradualmente por charutos baratos. Me desculpem, mas a vida que eu sonho para mim não está delimitada por essas linhas e barreiras... [...] WILLIAMS (1980, p. 22).⁴³⁶

Williams utiliza não a aliteração como é conhecida na Alemanha, surpreende usando o próprio título da sua peça aqui cotejada – claro, antes da correção da editora –, lançando mão do metateatro, aplicando-o como um manifesto sobre as questões da mulher na sociedade, desde que é uma peça que trata do universo feminino, todas as personagens são mulheres.

Em *Clothes for a Summer Hotel* há as personagens German Sister 1, German Sister 2 e Dr. Zeller que são de nacionalidades alemãs.

A representação dos alemães em suas peças da terceira fase representam as contradições que permitem ir além de um senso binário e literal da realidade, libertando Williams, enfim, do realismo e aproximando-o um pouco mais do fantástico.

Há uma peça dos dramaturgos italianos Dario Fo e Franca Rame que trata sobre a mesma questão e é baseada na mesma aliteração alemã dos três K's chamada *Tutta casa, letto e chiesa* [A casa toda, cama e igreja, em tradução literal. Em uma tradução mais livre e adaptada para a realidade brasileira contemporânea, segundo Melo (2018, p. 83), seria algo como *Bela, recatada e do lar*] de 1977, dois anos antes de Tennessee ter escrito *Kirche, Küche, Kinder*. Foi publicada na Itália em uma coletânea de 25 monólogos que têm em comum o fato de serem escritos para uma atriz e tratarem sobre a condição da mulher através de diferentes personagens femininas, sobre as submissões sexuais. A peça teve várias

⁴³⁵ “grotesque comic figures: perverse, darkly humorous, excessive, and bawdy.”

⁴³⁶ “DOROTHEA: [...] I know what you Germans regard as the limits, the boundaries of a woman's life — *Kirche, Küche, und Kinder*—while being asphyxiated gradually by cheap cigars. I'm sorry but the life I design for myself is not along those lines or in those limits. [...]”

montagens no Brasil. A mais famosa foi a carioca em 1983-84 com o título *Brincando em cima daquilo*, com Marília Pera. A produção paulistana teve o título *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* nos mesmos anos, com Denise Stoklos (BRINCANDO..., 2018). Em 2008 teve o título *Brincando em cima daquilo*, com Débora Bloch, com muitas críticas acerca de sua concepção e adaptação, conforme Ramos (2008). O acervo da SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais] possui apenas o texto *Brincando...* de 1983, cuja tradução de Michele Piccoli e Roberto Vignati acabou se tornando referência no país. Embora os autores façam uma crítica à sociedade patriarcal e à eleição do homem como mais capacitado e importante na relação familiar e histórica (KUAČ, 2017), esta tradução teve seu lado humorístico supervalorizado, todas as partes mais políticas e de contextualização social foram cortadas pelos tradutores.

É possível interpretar também os cortes realizados por Vignati e Piccoli como um discurso sobre o texto de Fo e Rame, que dá preferência ao seu lado cômico e pretere o seu lado crítico, político e feminista, ainda que não de forma completa. O humor, para Fo porém, não era um objetivo em si, e sim um meio para garantir a comunicação com o povo e impedir a catarse do público e sua consequente pacificação com a sociedade; ou seja, o humor, assim como o teatro, estava a serviço da política e da transformação social. Parece, portanto, que os textos de chegada de Vignati e Piccoli não oferecem plena hospitalidade estética e política [...] aos textos de partida italianos (MELO, 2018, p. 106).

Há uma paridade entre os objetivos de Fo e Rame com os de Tennessee quando se considera que esta peça é uma forma de impedir a catarse do público e oferecer reflexões acerca da realidade política em relação à mulher.

Há várias notas importantes a ser comentadas referenciando a década de 1970 e outras anotações que podem ajudar na compreensão da peça que Saddik (2008b, p. 306-307) aponta:

a) *The Strategic Arms Limitation Talks* (SALT) se refere às negociações das décadas de 1960 e 1970 entre os Estados Unidos e a União Soviética para colocar restrições e limitações em seus armamentos centrais. A primeira foi SALT I, que resultou em um acordo provisório. A segunda, SALT II, levou a um acordo de longo prazo e um tratado que foi assinado por ambos os governos;

b) “um pouco de cianeto com *Kool Aid* à la Jonestown” (WILLIAMS, 2008b, p. 126)⁴³⁷ alude ao massacre na cidade de Jonestown na Guiana, de 18 de novembro de 1978, onde mais de 900 membros de uma comunidade californiana liderada pelo reverendo Jim

⁴³⁷ “A little Kool Aid with cyanide a la Joanesville.”

Jones suicidaram-se bebendo *Kool Aid* misturado com cianeto e sedativos. *Kool Aid* é um suco de frutas industrializado em pó;

c) quando a Esposa está inconsciente o Homem a acorda com um “batismo rápido” (WILLIAMS, 2008b, p. 137),⁴³⁸ derramando uma bebida em sua boca. Uma ação que deixa clara uma reminiscência da música irlandesa “*Finnegan’s Wake*” [A ressurreição de *Finnegan*], na qual o falecido Finnegan ressuscita imediatamente após uísque ser derramado em sua boca. A balada é a base para o romance *Finnegans Wake*, o último do escritor irlandês James Joyce, publicado em 1939, e um dos grandes marcos da literatura experimental por ser escrito em uma linguagem composta pela fusão de palavras em inglês e outras línguas, buscando uma multiplicidade de significados. Sua tradução para qualquer língua é complicadíssima e qualquer tentativa é um ato de ousadia desde sua primeira palavra. No Brasil, há traduções, das pouquíssimas no mundo. A obra consultada para esta pesquisa é uma versão bilíngue e foi traduzida pela professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Dirce Waltrick do Amarante, com o título *Finnegans Wake (Por um fio)*.⁴³⁹

A personagem Homem parece ser remissível a *Finnegans*, aquele que está entrevado e se reaviva na calistenia; está aposentado da prostituição e ressurge como o herói sacrificial; que tem uma relação de ódio com a esposa, embora salve a família com resignação; parece um velho tolhido e revive jovial. Todas as questões ambíguas parecem resplandecer o material literário de Joyce nesta peça, em decorrência, o Homem é referenciado como da mais fina estirpe irlandesa.

É possível observar que Tennessee Williams faz algo semelhante à linguagem do romance nesta peça, mesclando tanto as palavras alemãs com as em inglês quanto utilizando uma reprodução do sotaque na grafia com uma invenção de palavras totalmente sem sentido ou significado, o que deixa a tradução para o português muito difícil, como a do romance de Joyce.

James Joyce já foi exaustivamente estudado em teses, livros ou por psicanalistas que tentam compreender o autor, analisar sua obra, relacionar com sua vida pessoal. Sua forma de escrita estimulou alguns psiquiatras a estudar a possível desagregação do texto. Alguns psicanalistas como Lacan, entendem a forma da escrita de maneira semelhante ao inconsciente. Entretanto não parecia ser a intenção de Joyce tratar de doença mental (FIKS, 2005, p. 79).

⁴³⁸ “*quick Christening.*”

⁴³⁹ JOYCE, J. *Finnegans Wake (Por um fio)*. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2018. 181 p.

Desta forma, é importante tomar cuidado quando Joyce é citado para não haver associação de seus textos com Tennessee pelo fato de ambos terem sido julgados por escreverem suas obras [no caso deste último, suas obras da terceira fase] exclusivamente extrapolando suas subjetividades biográficas e um aparente distúrbio mental apenas por trazerem uma revolução na escrita e isso se diferenciar dos padrões estilísticos preconizados, ditos mais poéticos ou líricos.

Charles Ludlam, coincidentemente, escreveu uma peça com inspiração neste mesmo romance de Joyce em 1976, três anos antes de Williams escrever esta peça, intitulada *Der Ring Gott Farblonjet* [*O Deus do Anel Farblonjet*],⁴⁴⁰ sua única peça com título em alemão, baseada no ciclo de quatro óperas épicas do compositor alemão Richard Wagner: *Das Rheingold* [*O ouro do Reno*], *Die Walküre* [*A Valquíria*], *Siegfried* e *Götterdämmerung* [*O crepúsculo dos deuses*].

A peça, composta dentro do escopo do teatro do ridículo, é uma paródia, segundo o *site* que detém os direitos autorais da peça. Há uma citação de Ludlam explicando-a:

Neste trabalho vamos lançar um ataque completo ao uso da linguagem no teatro. O diálogo irá encurtar a história passada, presente e futura da língua inglesa para um novo idioma expressivo. Ao atravessar barreiras linguísticas do grupo indo-europeu, esse ‘esperanto teatral’ eliminará as costumeiras limitações nacionalistas do drama falado (DER RING..., 2018, destaque do autor).

As coincidências formais entre as duas obras são bastante curiosas: ambas são uma paródia, o título é em alemão, são inspiradas no mesmo romance, figuram uma experimentação considerada um ataque à linguagem, misturando palavras em alemão, inglês, dialetos e outras inventadas. Além, é claro, da estética *camp* que as caracterizam peculiarmente;

d) um paralelo pode ser feito entre a Esposa e a personagem Fräulein de *The Gnädiges Fräulein* quando da tentativa da Esposa em falar e ela abrir e fechar a boca imitando um peixinho dourado, tal como Fräulein faz quando executa um de seus números musicais. Esta imagem ocorre novamente em *The Frosted Glass Coffin*, quando a personagem Kelsey abre os maxilares como um peixe fora da água. Embora estas peças estejam no cotejo da comédia, as personagens referidas são trágicas ou tragicômicas, e há um terrível sofrimento que não pode ser expresso com palavras; por esse motivo, podem ser consideradas como *black comedy*. As personagens destas peças citadas conseguem dizer apenas um “Ahhhhhhhh,”

⁴⁴⁰ LUDLAM, C. *Der Ring Gott Farblonjet*. In: **The Complete Plays of Charles Ludlam**. New York: Harper & Row, 1989, p. 397-440.

rememorando a obra *Mãe Coragem* de Bertolt Brecht, a cena em que a mãe é forçada a identificar o cadáver do filho. Depois que seus inquisidores a deixam, Mãe Coragem abre a boca, silenciosamente dá um grito catártico que expressa o sofrimento que só poderia ser realizado além da fala; e

e) a afirmação do Homem de que “Algo está iminente” (WILLIAMS, 2008b, p. 117)⁴⁴¹ relembra a declaração da personagem Clov em *Fim de partida* de Samuel Beckett de que “Alguma coisa segue seu curso” (BECKETT, 2002, p. 55). Embora não haja um alinhamento formal com o chamado teatro do absurdo nesta peça, a situação apresentada, aparentemente sem sentido, rememora-o pelo fato de unir a comicidade ao trágico sentimento de desolação e de perda de referências do homem contemporâneo.

No [chamado] Teatro do Absurdo, a incerteza e a solidão humanas são traduzidas por procedimentos que, fazendo uso de elementos conhecidos (situações banais, frases feitas, gestual cômico) ou menos usuais (construções verbais aparentemente sem sentido, gestual mecânico repetido incessantemente, ações sem motivação aparente), buscam criar outros universos, estranhos, porém assemelhados ao universo cotidiano (TEATRO..., 2018).

Similarmente, Linda Dorff aponta algumas observações interessantes sobre a metalinguagem e as referências de Tennessee nesta peça (DORFF, 1997, p. 326-327), que são comentadas:

a) o Homem faz alusão a várias obras de teatro e literatura: o grito da atriz Judith Anderson na famosa encenação de *Medeia* de 1947, que a tornou uma referência na interpretação de papéis femininos do teatro grego; Tchékhov; James Joyce; e o poema *Dover Beach* [*A Praia de Dover*] do poeta inglês Matthew Arnold, o que vem recordar as personagens metaficcionais de *Camino Real*, tais como Lord Byron, Esmeralda e Dom Quixote;

b) quando a Esposa diz que o que ela vive é um sonho/pesadelo e o Homem identifica nela uma solidão isolada, uma relação com *A gaivota* de Tchékhov. A autora associa, também, o isolamento da Esposa com as personagens de Edgar Allan Poe, encasuladas nas casas góticas dos contos e poemas;

c) a Esposa prepara os rins refogados na manteiga, lembrando a epifania da personagem Leopold Bloom enquanto cozinha e come rins em *Ulysses*, romance de James Joyce, autor que Williams faz uma nova referência. Não há epifania em *Kirche*, *Küche*, *Kinder* e quando o Ministro Luterano devora os rins fritos na manteiga, bate na cabeça de

⁴⁴¹ “*Something is impending.*”

Hotsy e é ouvido o som de pássaros, tal como os de desenho animado, talvez delatando o absurdo do mundo pós-moderno desfigurado que só pode ser questionado a partir de um afastamento da realidade;

d) a personagem do Homem repassa *Fim de partida* de Beckett (2002), desde que nesta peça do chamado teatro do absurdo as personagens estão enclausuradas num abrigo [Homem vive na cozinha ou na igreja], vivendo dentro de latões [Homem está preso à cadeira de rodas], num ambiente escuro e lúgubre em que questionam a condição humana e o sentido da vida [o Homem lamenta sua condição de cadeirante e faz comentários saudosistas de sua juventude e beleza física].

HOMEM: Satisfeito? Inteiramente? Em breve o quarto, esta caixa quadrada em forma de bloco, com uma única janela, na parede tão alta que só poderia ser alcançada por um pintor numa escada e sobre o qual eu acredito que nós não temos nem os meios pecuniários para contratá-lo... E devido à paralisia que me aflige, como eu poderia subir a escada para dar uma olhada na - na sala. Como tão cedo a sala... (WILLIAMS, 2008b, p. 139).⁴⁴²

Em *Kirche, Küche, Kinder* situações banais são apresentadas com gestos cômicos que lembram a comédia pastelão, as personagens são construídas em cima de uma irrealidade que não é desconhecida, entretanto não parecem verdadeiras em nenhum momento. As construções verbais que reproduzem sotaque e palavras alemãs, ao que tudo indica, não precisam ser compreendidas totalmente, porém buscam criar sentidos na sonoridade não americanizada, principalmente como recurso irônico e crítico do cotidiano de uma família burguesa comum estadunidense.

Com relação ao contexto alemão, a aliteração *Kinder, Küche, Kirche* [também chamada de os três K's – em inglês K3 – ou KKK..., esta última bastante usada para se referir à peça nos Estados Unidos] é a frase que descreve o papel social das mulheres de acordo com valores conservadores germânicos: que deve se ater somente à educação da prole [criança], o trabalho doméstico [cozinha] e a mediação e adesão aos princípios morais/moralistas [credo], subjugando-se, cuidando e intercedendo nos serviços religiosos sem, contudo, exercer um papel protagonista nesta instituição, pois não há mulheres que substituem padres ou pastores nas igrejas tradicionalistas. A mulher assumiu o posto de pastora, primordialmente, na contemporaneidade, com o advento neopentecostal e com o *pop-gospel*. É possível perceber

⁴⁴² “Soon the room, this box square as a block, containing a single window, set so high in the wall that it could only be reached by a wall-painter on a ladder, of which I believe we have neither, nor the pecuniary means by which to procure them... And due to the paralysis which afflicts me, how could I mount the ladder to take a look out at the-but soon the room. How very soon the room...”

como a mulher tem sido considerada inferior aos homens na cultura e na sociedade alemã, conceitos misóginos diluídos nas leis, nos costumes patriarcais e na religião. A aliteração é uma realidade herdada das antigas tribos nômades germânicas. Nestas sociedades, esperava-se que as mulheres estivessem envolvidas apenas em questões domésticas. Elas eram primeiramente controladas pelos seus pais. No casamento, viviam sob o domínio e poderio de seus maridos, não eram jamais independentes para tomar decisão, as rédeas da família ou de uma situação. Se viúvas, a lei exigia que tivessem um guardião masculino para seus filhos. Além disso, as crianças do sexo masculino eram consideradas mais importantes que as do sexo feminino. Como resultado, as mulheres não podiam herdar nenhuma terra da propriedade do pai. Na Idade Média, igualmente, a mulher não poderia intervir e nem se *intrrometer* na política e na sociedade, quando eram excluídas, inclusive, de fazer parte do coro da igreja ou qualquer outra participação religiosa efetiva. Ela deveria apenas ser a *praticante* da religião e confessar seu credo, sendo o exemplo de pureza e predcados, enquanto o homem apenas gere a instituição mesmo que hipocritamente.

A atitude em relação às mulheres começou a mudar em toda a Europa neste momento histórico da idade das trevas. Muitos homens começaram a perceber que as mulheres seriam melhores mães e esposas se fossem educadas em questões intelectuais, bem como na culinária e no serviço de limpeza. Isso resultou em incentivos para que mulheres aristocráticas buscassem aperfeiçoamento na universidade, embora não fosse uma educação formal. As mulheres não foram estimuladas a competir com os homens, elas tinham o seu espaço e eles, o poderio. Em vez disso, elas só foram instigadas a estar relativamente familiarizadas com vários assuntos intelectuais ou meramente alfabetizadas. Mesmo assim, muitos pensadores masculinos influentes dessa época, como o geógrafo, naturalista e explorador Alexander von Humboldt e o autor, naturalista e estadista alemão Johann Wolfgang von Goethe, não consideravam apropriado educar as mulheres (GORDEEVA, 2018).

No final do século 18, esse ponto de vista começou a se diluir. A nova burguesia emergente não favoreceu a educação e a libertação das mulheres por toda a sociedade ocidental moderna. Como resultado, mulheres de toda geografia europeia, incluindo a Alemanha, perderam muitos dos avanços que haviam feito durante os séculos anteriores. Isso ocorreu devido à crença burguesa de que o *lugar* de uma mulher é o lar, que ela não necessitava de educação para isso e que não era *natural* que uma mulher se envolvesse na política ou em assuntos que precisassem de raciocínio. O ditado daqueles dias era: “...aquele

que ama sua esposa muito devotamente destruirá seu casamento.”⁴⁴³ Embora houvesse algum apelo à igualdade das mulheres durante o século 19, a sociedade burguesa, com medo de sua libertação intelectual, era contra qualquer extensão dos direitos civis. Como resultado, as mensagens, ideias e manifestações de muitas *feministas* deste século, como Dorothea Schloezer, Caroline Boehmer e Dorothea Veit não foram ouvidas. O século 19 é mais um exemplo para ilustrar como a sociedade patriarcal dominou e suprimiu a igualdade das mulheres, que não eram organizadas o suficiente para lutar contra a longa tradição do domínio masculino.

Finalmente, no início do século 20, as mulheres começaram a progredir mais em sua luta pela igualdade de direitos. A República de Weimar [1919-1933] deu às mulheres numerosas liberdades em comparação com o passado e uma chance de expandir-se na sociedade alemã. Os ganhos mais importantes da época foram o mínimo de alfabetização e o direito ao voto. Este pequeno progresso em direção à igualdade foi suprimido quando Adolf Hitler chegou ao poder em 1933.

Paletschek (2001, p. 419) informa que esta aliteração utilizada por Tennessee Williams surgiu como é conhecida hoje na virada do século 20 e se tornou popular, espalhando-se a partir da década de 1970 como uma expressão idiomática nos países de língua alemã. Nos países anglo-americanos a frase se tornou conhecida algumas décadas antes.

A professora da Universidade de Friburgo, Sylvia Paletschek, diz em seu artigo que ao longo do século 20 os valores atribuídos à expressão foram mudando, certamente pelo despertar de discussões e publicações acerca do movimento feminino que se intensificou gradualmente após a Segunda Guerra Mundial. Por volta de 1900, no entanto, as primeiras citações dos três K's podem ser encontradas no contexto feminista alemão e internacional. Em 1899, por exemplo, a feminista alemã Käthe Schirmacher relatou no Congresso Internacional de Mulheres em Londres que na Inglaterra, as mulheres alemãs eram consideradas como vivendo exclusivamente para as crianças, a cozinha e o credo.⁴⁴⁴ Durante a Segunda Guerra, o nazismo utilizou o ditado para difundir a ideia de que: “Particularmente em relação às SS a função exclusiva das mulheres era procriar mais filhos da ‘raça pura’ para o futuro do Reich. A ideia se traduzia no lema dos três K's: *Kinder, Küche, Kirche* ” (PAOLA, 2013, destaque do autor).

⁴⁴³ Ibid. “...he who loves his wife too passionately destroys the marriage.”

⁴⁴⁴ Ibid.

No pós-guerra, as tarefas das mulheres assumiam valores burgueses pré-estabelecidos: *filhos, cozinha, música de câmara*. Após os anos 2000, ao se referir aos três K's na Alemanha, a deferência está focando *crianças, cozinha e carreira*, depois que uma feira alemã de profissões lançou a frase: *carreira, crianças e competência*, cujas palavras em alemão começam com a letra k. O uso da expressão na cultura alemã é amplo, adaptado a diversos contextos e momentos, o que leva estudiosos a afirmarem que o século 21 mudou o ditado popular, alterando suas palavras por conta das mudanças sociais e políticas. Para os dias de hoje, o ditado deve ser dito como “*Kinder, Kapital und Karriere*” (PALETSCHEK, 2001, p. 419): crianças, dinheiro e carreira. E estas duas últimas palavras não deixam de perfilar questões do produtivismo perante a ideia do capitalismo, uma outra crítica à aliteração dos 3K's na atualidade.

Quando Tennessee Williams usa a aliteração alemã, ele deixa claro que o ditado anglo-saxão é de uma universalidade categórica sobre a realidade da mulher, sua posição tradicional na sociedade, e, mesmo que não faça uma exploração aprofundada de contextos que rememoram o feminismo ou que abarquem reivindicações diretas sobre como a realidade da mulher poderia ser, ele perpassa as barreiras geográficas, culturais e de costumes com uma crítica irônica sobre seu papel estereotipado e tradicionalista.

Propõe-se, inicialmente, a tradução literal do título para *Igreja, cozinha, criança – um ultraje ao teatro*. A fim de tentar manter a ideia de três palavras que se iniciam com a mesma letra, será mais razoável o título *Credo, cozinha, criança*,⁴⁴⁵ sem o subtítulo. No Brasil, a peça seria associada aos três C's. Um possível subtítulo poderia ser: *O ultraje ao teatro*. É interessante essa frase porque o próprio autor já ousava brincar com as palavras no título e nos subtítulos, provocando o espectador. Considerar sua própria obra um ultraje, uma ofensa muito grave, um desacato ao padrão estabelecido até então como uma obra de Williams, com todos os estereótipos já assinalados. Uma afirmação injuriosa a respeito de sua obra feita por ele mesmo, denotava o tom jocoso do próprio conteúdo do trabalho, da forma como via sua obra anterior e como estava considerando o novo trabalho desta sua terceira fase, uma peça que abalaria as estruturas tradicionais com uma estética de forma e conteúdo caluniosa.

⁴⁴⁵ A palavra mais difícil para se encontrar congeneridades semânticas seria *Kirche*. Traduzir por *igreja*, não revela a ideia principal da aliteração germânica, por representar a edificação ou a instituição, tão somente. A palavra *credo* está relacionada ao sistema de crenças e normas que se deve obedecer. E, no contexto desta peça, determina a forma como a mulher deve pensar e comportar-se visando códigos de moral cristã. Assim, moldará seu comportamento e subjetividades segundo preceitos bíblicos e/ou de instituições religiosas que ressaltam a posição da mulher na sociedade de acordo com o princípio patriarcal determinado pelas culturas judaico-cristã e islâmica. Além disso, pode ser combinada com as outras palavras que se iniciam com a letra C. Pensando na sensibilidade *camp* da peça e seu tom satírico, a palavra *credo* é também uma interjeição de uso muito popular que indica espanto, aversão, superstição.

Uma observação bastante oportuna é a remissão que as letras *KKK* da aliteração e da peça fazem à organização *Ku Klux Klan*, também conhecida pelas três letras *K's*. Ela representa três movimentos distintos dos Estados Unidos, reacionários e extremistas, que clama pela purificação da sociedade. Ao mesmo tempo, a tradução da aliteração e da peça de Williams sugere as letras *CCC*, cuja remissão é feita ao *Comando de Caça aos Comunistas*, também conhecida pelas três letras *C's*. Esta foi uma organização paramilitar brasileira que atuou entre os anos de 1960 e 1970, posicionando-se como defensores do regime ditatorial civil-militar. Ambos os movimentos historicamente são/eram expressos por meio de atitudes fascistas em relação a grupos ou indivíduos que se opõem ao que pregam e defendem. A associação da aliteração com estas duas organizações, mesmo que remota, parece revelar uma mesma ideia de terror às minorias, por conseguinte às mulheres, com a ameaça não só do fascismo, mas, igualmente de uma reiteração da extrema-direita que se coloca na sociedade através da imposição violentadora aos princípios de igualdade e liberdade de expressão em todos os sentidos humanos e sociais.

O próprio uso das três letras, tanto em inglês quanto em português, já é uma forma satírica e bem-humorada de se referir a processos estanques e de embargo ao desenvolvimento da mulher na sociedade. Sai do padrão adotado na redação da tese, que é de acolher as primeiras palavras do título seguidas de reticências. Há uma consonância com os aspectos críticos de gênero que Williams retrata e com o estado reverso – *camp* – da forma e do conteúdo que a qualifica, talvez, a peça mais *sui generis* do autor. Ao mesmo tempo, as três letras causam estranhamento e, ao serem explicadas, já fornecem um panorama mesmo que parcial do universo figurado na obra.

O dramaturgo legitima a fantasia nesta obra, não apenas através das situações cômicas inacreditáveis, absolutamente antirrealistas, não obstante na apresentação fluida do espaço dramático, que evidencia a dissolução das fronteiras entre a cozinha, igreja e as crianças, que realisticamente deveriam ser as paredes. A separação dos ambientes no cenário é apenas sugerida por “enormes venezianas em cores primárias – amarela, vermelha e azul” (WILLIAMS, 2008b, p. 112).

Yukio Mishima, dramaturgo japonês que influenciou Tennessee em suas peças da terceira fase, inclusive inspirando-o a utilizar elementos dos teatros *Nô* e *Kabuki* em algumas delas, tem uma peça que pode ser aqui associada, na tradução para o inglês com o título de *Primary Colors* [*Cores primárias* e em japonês *Sangenshoku*, de 1955]. Outra tradução é proposta por Christopher L. Pearce (2006, p. 225): *Three Fundamental Passions* [As três paixões fundamentais]. Fazer esta associação dá pistas para compreender a utilização destas

cores no cenário de *Kirche...* É uma peça curta na qual três jovens, dois rapazes e a esposa de um deles, conversam à beira de uma piscina em trajes de banho sobre a relação poliamorosa que vivem. Segundo Pearce (2006, p. 229), as três cores citadas no título em inglês dizem respeito às três paixões sexuais fundamentais do ser humano: a da heterossexualidade, da homossexualidade e, essencial para se entender a peça de Mishima, igualmente esta de Williams, a da bissexualidade. Tennessee também utiliza estas três paixões como substrato para desenvolver a matéria ficcional em *Kirche...* As personagens estão às voltas abertamente com a sexualidade. *Cores primárias* tem uma remissão, ainda, como um trocadilho em *In The Bar of a Tokyo Hotel* [1969], peça com uma forte influência de Mishima, reproduzindo certos elementos do seu teatro japonês e tendo sua ação dramática situada no Japão. Nela, a personagem Miriam é uma mulher que busca a plenitude da satisfação sexual.

Tal como Williams em suas peças anteriores em que a homossexualidade sempre foi tratada de forma indireta, simbolicamente, Mishima possui outro romance de 1954 com o título em inglês *Forbidden Colors* [Cores proibidas]. Neste, a homossexualidade no pós-guerra é tratada de forma obscura, violenta e trágica, metaforicamente associando-a à perda da guerra e à destruição das cidades japonesas pela bomba nuclear. Em *Cores primárias*,⁴⁴⁶ as paixões, no entanto, são mais delicadas e discutidas distinta, civilizada e apaixonadamente.

Em *Kirche...*, Tennessee vai mais longe que o amigo japonês, usa *cores* díspares de Mishima: comicidade, ironia, exagero e desobediência social. O Homem vive um casamento heterossexual com a Esposa e tem um casal de filhos. Foi no passado um garoto de programa que atendia homossexuais mais velhos no Central Park. Ao final, volta a esta atividade, procurando os antigos clientes que lhe sustentavam; o Ministro Luterano estupra Fraülein Haussmitzenschlogger, engravida-a e assassina a esposa para se casar com a idosa que está grávida – uma caracterização da relação heterossexual associada à violência; os dois filhos de Homem e Esposa são personagens ambíguos, treinados para fazerem programas com homens mais velhos, mesmo que um dos filhos seja um rapaz. O pai pede, inclusive, para ver o corpo dos filhos, ele comenta sobre os pelos pubianos do garoto, uma lembrança dos seus próprios que ele mostra e comenta no monólogo de abertura. É evidente em *Kirche...* as mesmas três paixões que Mishima figura em *Cores primárias*, o que faz emergir a ambivalência sexual das relações que se entrecruzam a partir de suas personagens desencontradas.

⁴⁴⁶ MISHIMA, Y. Primary Colors. In: PEARCE, C. L. *Primary Colors: A Play by Mishima Yukio: Introduction*. In: **Asian Theatre Journal**, Vol. 23, Number 2, Autumn 2006, p. 223-232. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/201871>>. Acesso em: 9 jul. 2018.

Tennessee associa as relações humanas às cores primárias. Nas linguagens artísticas as cores são vinculadas estritamente à busca estética, o encontro do belo e da harmonia. Em *Kirche...*, Tennessee faz diversas menções à beleza como elemento fundamental que deve ser considerado para a felicidade e satisfação. Os lamentos do Homem sobre o envelhecimento e sua consequente perda de beleza física que antes era atrativa aos homens, essencial para sua subsistência através da prostituição, denotam a importância da estética na vida destas personagens. Ele mesmo a procura nos filhos, comparando sua estrutura física com o possível sucesso na vida meretrícia. Ao mesmo tempo, a relação homossexual apresentada pelo Ministro Luterano e Fraülein Haussmitzenschlogger é um contraponto não só na questão da sexualidade vivenciada por pessoas mais velhas, e está, da mesma forma, na estética grotesca de como são apresentadas: Fraülein é uma mulher de 99 anos que está grávida de um homem mais novo que ela, embora idoso. Há uma insistência em fortalecer a energia juvenil na personagem, reforçando as ideias de beleza e vida salutar. Seu aspecto, porém, evidencia a ambiguidade e incongruências entre o belo e o grotesco. Para Aristóteles, a beleza segue a simetria platônica, dela fazendo a qualidade positiva das coisas em termos morais, sociais e perceptivos. Modernamente, o belo é considerado não apenas o que apraz, é um conceito filosófico objetivo que pode ser classificado. Já o grotesco, igualmente uma classificação filosófica, é uma descrição ou tratamento deformador da realidade, está no lado oposto do belo, que tem em *Kirche...* a intencionalidade satírica, surpresa, desfamiliarização, espanto, horror. Atualmente, é associado ao sentido de paródia ou até mesmo de ridículo. Hosty salienta a deformação da imagem construída da mulher, exagerando na sua figuração para mostrar as realidades que a cercam. A beleza jamais seria uma figura de linguagem tão adequada para dar conta deste expediente dramático.

Na personagem da Esposa, isso é observado porque ela é mostrada nas veias satíricas, atrapalhada, grotescamente sem atributos femininos, contrapondo às exigências tradicionais de esposa séria e dona-de-casa.

Tennessee vai fundo nesta exposição filosófica sobre a necessidade do belo, usando para isso o grotesco em contraposição. No monólogo inicial do Homem, já em suas primeiras palavras, faz uma citação inusitada e aparentemente despretensiosa do náutilo e sua associação com o ser humano:

HOMEM: [...] – Um homem constrói por si mesmo o seu próprio mundo, como o náutilo que constrói suas câmaras com cores brilhantes em sua concha – um lugar de retiro e refúgio.

[*Ele faz uma pausa. Senhorita Rose começa a tocar convenientemente uma música delicada e evanescente.*]

HOMEM: Esta habitação é um produto segregado do seu corpo, que se calcificou para abrigá-lo dos perigos do mundo externo que o cerca. Pegue um caracol qualquer, pode ser qualquer um de um restaurante de classe. Eu já jantei nestes restaurantes, oh, lá eles se referem a estes animais como *escargots*. Bem, mesmo quando fritos na manteiga e vinho *Pernod*, não me agradam. Eu considero essa criatura, caracol ou escargot, mesmo *imersa* em *Pernod* – eu considero isso um inseto, Senhorita Rose, e eu não como insetos – voluntariamente, nunca vou comer!

[*Senhorita Rose toca um arpejo no órgão.*]

HOMEM: Claro que isso tudo pode muito bem ter sido um desvio do meu tema. Vamos falar de como um homem constrói por ele mesmo, e muito rápido, o seu próprio mundo e é obrigado a ocupá-lo até que seja despejado pela - [*ele sorri com tristeza, com um leve encolher de ombros*] – expiração da sua licença para gozar de sua – existência... Quando expira o contrato de arrendamento, a câmara brilhante e iridescente que o náutilo ocupou, tão adorável como se sua existência tivesse sido dedicada a atos de caridade, santidade e oração, um dia é deixada para trás. Mas eu, quando o meu tempo acabar, deixarei para trás uma única câmara agora visível para vocês, que me serviu convenientemente para minha proteção e deleite, mas é transitória – tudo é transitório, meus queridos amigos, entendem isso? Então, digam, suas cabeças não estão totalmente vazias.

[*Senhorita Rose toca outro arpejo no órgão e depois passa para um andamento mais parecido com um alegre.*] (WILLIAMS, 2008b, p. 110, destaques do autor)⁴⁴⁷

O náutilo é um cefalópode marinho arcaico que foi muito abundante no Período Paleozoico, existindo ainda um gênero desta espécie no Oceano Pacífico. Diferente do que diz satiricamente Tennessee na peça, não é a mesma espécie do *escargot*, embora ambos tenham caracol. Possui uma concha com uma série de câmaras, formadas por paredes frágeis e apresentando o corpo em forma de espiral.

Nautilus é, também, o nome do primeiro submarino que foi capaz de derrubar navios com o uso de mísseis. Na ficção, é o nome do intrigante submarino da personagem Capitão Nemo, do romance de Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers* [*Vinte mil léguas submarinas*], publicado em 1870. O náutilo está associado à força, poder e beleza, citando-o

⁴⁴⁷ “[...] MAN: —A man constructs about him his own world as the chambered nautilus constructs about it those delicately iridescent chambers which are its dwelling—its place of retreat and refuge.

[He pauses. Miss Rose begins to play suitably delicate and evanescent music.]

MAN: This dwelling is a product of his body, secreted from it and calcified about it for security from the hazards outside, the world external surrounding him near and far. Take a snail, the sort that restaurants of some class, and I have dined in such restaurants, oh, that I have, refer to as *escargots*. Well, even when sautéed in butter and *Pernod*, it pleases me not. I regard this creature, call it a snail or call it an *escargot*, even immersed in *Pernod*—I regard it as an insect, Miss Rose, and I do not eat insects—voluntarily, never!

[Miss Rose plays an arpeggio on the organ.]

MAN: Of course this may well be a deviation from the subject, which is how a man constructs about him, willy-nilly, his own world and is then obliged to occupy it till he’s evicted by— [He smiles ruefully with a slight shrug] —the expiration of his lease on personal—existence... The chambered nautilus, when its lease on existence has expired, leaves behind it those shimmering, iridescent chambers in which it once existed, as lovely as if its existence had been devoted to acts of charity, to saintliness and prayer... But I, when my time’s run out, will leave behind me this single chamber now visible to you, ordered as best I’m able to my convenience and taste and protection, *pro tem*. —All is *pro tem*, and, my dear friends, if you get that into your ears, why, then, I say, your heads are not totally vacant.

[Miss Rose performs another arpeggio on the organ and then segues into something a bit more *allegro*.]”

como um animal que, além de ser forte e inteligente é, igualmente, um *artista* nas associações metafóricas de Williams.

A câmara iridescente do náutilo pode ser referida ao corpo físico da personagem Homem, que diz ser sua única fonte de beleza, força e poder para ele realizar suas ações no mundo quando vivo. Na verdade, ele está lamentando a perda da beleza juvenil, que o fazia um homem de sucesso no meretrício. Tennessee não deixaria de ser lacônico, como sempre, apresentando um homem que lamenta sua invalidez na cadeira de rodas. Isto se revela uma mentira que ele supera para voltar à prostituição.

O cefalópode é o exemplo perfeito para discutir a beleza. Ele está ligado à Razão Áurea ou o Número de Ouro. Esta razão matemática é importante ser compreendida porque o ser humano, em muitas ocasiões, tem buscado o ideal da perfeição nas linguagens artísticas a partir da observação prática da natureza. Desde a Antiguidade, a proporção áurea é usada na arte. O número áureo ou de ouro é representado pela letra grega ϕ em homenagem ao escultor Phideas que o teria utilizado para conceber o Parthenon. Seu valor arredondado em três casas decimais é $\phi = 1,618$. Este número está envolvido com o princípio do crescimento na Natureza e pode ser encontrado de forma aproximada nas razões entre as dimensões de partes do corpo humano [o tamanho das falanges, ossos dos dedos, dimensões do umbigo ao chão, entre outras, que foi o que levou Leonardo da Vinci a fazer os estudos com o homem vitruviano] e nas colmeias, entre inúmeros outros exemplos que envolvem a ordem de crescimento na natureza. Por este motivo, o número de ouro ganhou um *status* de *ideal*, sendo alvo de pesquisadores, artistas e escritores. O fato de ser apoiado pela matemática é que o torna fascinante (ZAHN, 2011). A estrela de cinco pontas, chamada geometricamente de pentágono, se desenhada adequadamente dentro de uma circunferência, é matematicamente uma figura em proporções áureas. Esse era um dos motivos que fazia Pitágoras dizer que tudo é número, que a natureza segue padrões matemáticos. As proporções áureas foram muito utilizadas por Botticelli, Leonardo da Vinci e Salvador Dali. Beethoven, Bartok, Debussy e vários compositores de jazz utilizaram este recurso (GHYKA, 1978a). Além disso, o matemático e filósofo romeno Matila Ghyka diz que é possível encontrar esta proporção na literatura, tal como em Shakespeare, Victor Hugo, Paul Valéry, Pierre Louys, entre outros. Em sua pesquisa para estudar os conceitos do belo na natureza, o autor relacionou as estrofes dos textos de acordo com o ritmo da leitura, o que ele chamou de *ritmo prosódico*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Ibid., 1978b.

As espirais encontradas na natureza podem ser desenhadas dentro de retângulos e as proporções de suas dimensões são razões áureas, por isso são denominadas de espirais de ouro, conforme Zahn (2011, p. 32). Como exemplo, o autor cita as disposições em espiral das sementes de girassol e das pinhas de um pinhão, as folhas da bromélia e até o formato espiralado da formação de uma galáxia. O interesse nesta curiosa razão matemática é porque “a concha do náutilo também obedece a esta lei de formação.”⁴⁴⁹ Quando Tennessee faz uma referência a ela, certamente está invocando a perfeição estética da natureza para associar ambigualmente à beleza do corpo humano jovem nas palavras da personagem Homem em contraponto ao do velho [Hosty e Ministro Luterano], com deformações grotescas [a gorda Mama] ou doente [a cadeira de rodas de Homem]. O náutilo é considerado um animal símbolo desta perfeição na natureza por causa do número de ouro.

Os lamentos do Homem em ter perdido as feições do belo em seu corpo físico devido ao tempo, que ele renega e amaldiçoa em seu monólogo, é uma revolta existencial que define sua posição na peça, rastreando os resquícios da beleza em tudo. Procura-o na oratória e na sua dedicação à igreja; na música da organista Rose; nos filhos. Ele sabe que não encontrará na própria esposa ou em Hosty, mulheres para quem ele não tem olhos ou interesse. A exigência patriarcal de que as mulheres devem ser bonitas e delicadas define para ele sua felicidade e realização, inclusive no casamento. Sua mulher já não o agrada, os olhares sedutores de Hosty o enojam, porém o corpo juvenil do filho de 15 anos lhe chama atenção. Essa contraposição de lados ambíguos, belo e grotesco, evidencia as principais matérias abordadas pelo dramaturgo neste trabalho.

6.4.2 Épico-lírico, crueldade e ridículo: Expressões dramatúrgicas para uma estética sem precedentes na obra de Williams

“Entende-se que uma mulher bonita tem uma voz harmoniosa; se desde que o mundo é mundo tivéssemos ouvido todas as mulheres lindas nos chamarem com toques de trompa e nos cumprimentarem com barridos, por toda a eternidade teríamos associado a ideia do barrido com a ideia de mulher bonita, e com isso parte de nossa visão interior do mundo teria sido radicalmente transformada.”
(Antonin Artaud)⁴⁵⁰

“Num filme dos Irmãos Marx, um homem, que acredita estar abraçando uma mulher, abraça uma vaca, que dá um mugido. E, por um concurso de circunstâncias em que seria muito longo insistir, esse mugido, naquele momento, assume uma dignidade intelectual igual à de qualquer grito de mulher.”
(Antonin Artaud)⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Ibid., p. 40.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 42.

⁴⁵¹ Ibid., p. 43.

“Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo.”
(Anatol Rosenfeld)⁴⁵²

“[...] o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura.”
(Henri Bergson)⁴⁵³

Kirche... tem diversos momentos épico-líricos semelhantes a *The Mutilated*. A diferença temporal de escrita entre elas é de 13 anos. É uma peça com inovações e experimentações estéticas bem diferentes de todas as outras obras conhecidas do autor. Comparando com *The Mutilated*, apresenta alguns elementos do grotesco, embora existam muito mais similaridades no que diz respeito à sua utilização.

A primeira semelhança é na estrutura formal de cenas e sua extensão. Poderiam ser consideradas peças médias: *The Mutilated* é estruturada em sete cenas e *Kirche...* possui dois atos. Deixa evidente uma característica marcante das peças em um ato, que não é, de fato, a sua caracterização pela questão de tamanho de texto.

Há diversos monólogos nos quais as personagens Homem e Esposa expõem temas que dialogam com o público, fugindo de uma estrutura realista, tangenciando elementos antirrealistas, trazendo à tona explicações que buscam a reação analítica e o distanciamento crítico, tal como os de Trinket. A fala inicial de Homem é assumidamente um discurso direto com o público, somando-se às diversas vezes que a Esposa dialoga com ele, chegando ao ponto máximo no final da peça onde ela pede que ele tome a decisão do que está certo ou errado, convidando a ser um partícipe do espetáculo e crie sua própria história/compreensão.

ESPOSA: E então? Uma final feliz? Se o vida não traz a final feliz, o que há de errado em acreditar nele? Isto é o que foi e o que é, sobre uma café com uma biscoito *cruller*? Sejam nossas convidadas. Quem não é convidada pelo vida por uma tempo? Eu falei quem não é, eu fiz a convite, eu falei do vida, eu falei por uma tempo. O pontuação foi de um pergunta. Deixo vocês refletindo sobre estes questões... (WILLIAMS, 2008b, p. 131).⁴⁵⁴

A quarta parede, indispensável ao teatro realista, é outra ilusão que Brecht combate. Em *Kirche...* há este rompimento tanto com os monólogos por meio dos quais as personagens dialogam com o público e, principalmente, quando Homem sai do palco na cena final.

⁴⁵² ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 147.

⁴⁵³ BERGSON, H. **O riso** – Ensaio sobre a significação da comichidade. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 7.

⁴⁵⁴ “WIFE: And so? A happy ending? If it’s not provided by life, what’s wrong with so believing? That it was and it is, over a coffee mit cruller? Be our guests. Who is not the guest of life for a while? I said who isn’t, I said the guest, I said of life, I said for a while. The punctuation mark was the mark of a question. I leave you to ponder those questions...”

Na rubrica imediatamente anterior à fala da Esposa, há o ponto alto da estrutura épico-lírica da peça: “À medida que a música cresce e termina, o homem atravessa a quarta parede ‘invisível’ e sai pela plateia do teatro. A luz é focada na esposa, que se dirige ao público” (WILLIAMS, 2008b, p. 131, destaque do autor).⁴⁵⁵ Nesta situação, conforme Oliveira (2017, p. 279-280), o ator passa pela plateia, fazendo com que ela perca sua identificação emocional com a personagem e os substratos críticos tratados, de maneira que desperte da hipnose inebriante com a artificialidade teatral e note a falsificação da realidade da própria representação.

A música funciona como uma forma de estranhamento e é sempre utilizada nestas situações para promover dissociações, contraponto e oposição. Quando Senhorita Rose toca o piano nos discursos de Homem, a música funcionou como um recurso irônico, trazendo uma emotividade para um momento que nada tem de emotivo. Com ela, Homem canta *My Wild Irish Rose* neste mesmo tom. Outras músicas que acabam com o mesmo alinhamento são *I Want A Girl (Just Like The Girl That Married Dear Old Dad)*, *It's a Long Way to Tipperary*, *Danny Boy* e *Sweet Molly Malone*, além de *O Mein Papa* ou *Oh My Papa*, que será mencionada em outro contexto adiante. Todas são antigas e inseridas, seguramente, devido sua popularidade e aspectos folclóricos que marcam de forma redundante as personagens e suas ações dramáticas. Sem dúvida, uma forte característica épico-lírica.

My Wild Irish Rose é de autoria do compositor, ator e cantor estadunidense Chauncey Olcott, datada de 1899. Ao trabalhar em operetas nas quais interpretava um homem irlandês fazendo paralelo a Homem, era o tenor principal. Fez tanto sucesso que se apossou desta imagem para explorá-la comercialmente em suas peças. Compôs diversas canções que remetiam à Irlanda, entre elas esta, que fazia parte do libreto do musical *A Romance of Athlone*.

I Want A Girl (Just Like The Girl That Married Dear Old Dad) foi composta em 1911 por Harry von Tilzer e William Dillon. Ambos eram famosos por suas composições para shows de *vaudeville*, sendo Dillon celebrado por canções que falavam de garotas, tal como a famosa *I'd Rather Have a Girlie Than an Automobile* de 1908. A parceria rendeu muito prestígio aos compositores e esta canção em específico teve mais de cinco milhões de

⁴⁵⁵ “As the music crescendos and ends, the man crosses right through that fourth ‘invisible’ wall and exits through the house. The light narrows in the on the wife, who addresses the audience.”

partituras vendidas, sendo gravada por diversos cantores e considerada o maior sucesso de 1911 nos Estados Unidos.⁴⁵⁶

It's a Long Way to Tipperary foi composta por Jack Judge e Harry Williams em 1912, tendo sido popular durante a Primeira Guerra entre os soldados britânicos. O reconhecimento mundial se deu quando começou a ser utilizada nas trilhas do teatro musical do início do século 20 e, em seguida, tocada em filmes importantes da história mundial do cinema, como *La Grande Illusion* [A grande ilusão, de 1937] de Jean Renoir, *Das Boot* [O barco: Inferno no mar, de 1981] de Wolfgang Petersen, *The Russians Are Coming, the Russians Are Coming* [Os russos estão chegando, de 1966] e *The Travelling Players* [A viagem dos comediantes, de 1975] de Theo Angeopoulus, entre outros. A música é considerada uma referência sobre a guerra e Tipperary é um condado na Irlanda, uma remissão às origens da personagem Homem. Esta personagem é colocada como um provável soldado dentro de sua própria casa e seu inimigo, certamente, é sua antagonista, a Mulher. Uma forma paródica a respeito das peculiaridades das relações conjugais. Há a personagem Snoopy da história em quadrinhos *Peanuts* [A turma do Charlie Brown, no Brasil] e, posteriormente, do desenho animado que a popularizou, cantando-a em diversos episódios do programa na TV. A música acabou por se tornar, também, uma referência pop. Mais uma remissão, embora de forma bastante indireta, de elementos da cultura popular na peça. Lembrando que em um determinado momento há referências diretas aos desenhos animados, como os passarinhos rondando a cabeça e as personagens estampadas no figurino de Hosty.

Danny Boy possui uma melodia tradicional, muito antiga, já tida como folclórica, que ganhou letra nas mãos do compositor inglês Frederic Weatherly em 1910, tendo sua primeira gravação em 1915 nos Estados Unidos. Está intimamente ligada às comunidades irlandesas.

Sweet Molly Malone ou simplesmente *Molly Malone* é uma famosa canção folclórica irlandesa de autoria desconhecida, que já se tornou uma espécie de hino não oficial de Dublin, por se referenciar à cidade. Molly Malone é o nome da personagem central retratada na letra: uma comerciante que vende peixes e frutos do mar pelas ruas da cidade, onde possui até uma famosa estátua. Sua importância cultural e folclórica levou-a a fazer parte da trilha sonora de diversos filmes, tais como: *Guest in the House* [A hipócrita, de 1944] de John Brahm, *The Premature Burial* [Obsessão macabra, de 1962] de Roger Corman, *A Clockwork Orange* [Laranja mecânica, de 1971] de Stanley Kubrick, entre outros, e até em um episódio da

⁴⁵⁶ NEW YORK TIMES. Will Dillon Dies; Lyricist was 89; Wrote 'I Want a Girl' With Harry Von Tilzer in '11. 11 fev. 1966. Disponível em: <<https://www.nytimes.com>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

décima temporada da série televisiva *M*A*S*H**, entre 1981 a 1982. Uma canção bastante inserida no universo popular.

Há circunstâncias em que o autor trabalha com a ironia de forma tão contundente que realça o humor e traz situações de não identificação:

[Ela lança o machado contra ele, mas ele move sua cadeira de rodas para o degrau de baixo com uma rapidez surpreendente, assim escapando do golpe.]

HOMEM: Uau. Você empurrou minha cadeira, querida?

ESPOSA *[elevando o machado para outra tentativa]*: Aperte os freios da cadeira, querida.

HOMEM *[compondo uma música]*:

Aperte os freios da cadeira, querida,

Aperto os freios da cadeira.

Coloque as travas nas rodas da cadeira

E não precisarei de um pente para repartir meu cabelo...

[Ele tira um pente de bolso e um espelho e acerta seu topete pompadour.]

(WILLIAMS, 2008b, p. 109)⁴⁵⁷

O topete *pompadour* masculino é baseado nos penteados elaborados do século 18, que representavam *status* para as mulheres nobres na França, quando eram usados por Madame de Pompadour – amante de Luís XV – Maria Antonieta. Quanto mais altos, maior era a nobreza. Só na década de 1940 foi adaptado ao visual masculino. No auge de sua popularidade, nesta década, Elvis Presley aderiu a este penteado, inspirando sucessivamente muitos famosos e seus admiradores, como Little Richard e o ator James Dean. O topete marcante nos cabelos lisos e escuros de Elvis era penteado para trás e fixado com brilhantina. O estilo pode ser identificado em filmes populares da época, como *West Side Story* [1961, direção de Jerome Robbins, Robert Wise] e *The Outsiders* [Vidas sem rumo, de 1983, direção de Francis Ford Coppola]. Depois dele, muitos outros aderiram a este estilo, que tem a ver com o espírito de rebeldia contracultural. Ao utilizar esta marca associativa ao rock and roll e ao espírito contestador e resistente de seus seguidores, Homem tem um visual *pop* com apelo proeminente na própria história da contracultura nos Estados Unidos. A insistência da fisionomia jovem, porém ambígua, é um indício exagerado de que a personagem deve ser associada a um visual *camp* e *Pop Art*.

⁴⁵⁷ “[She swings the axe at him but he moves his wheelchair downstage with startling rapidity, thus escaping the blow.]

MAN: Wow. Did you push my chair, dear?

WIFE *[raising the axe for another try]*: Put the brakes on the chair, dear.

MAN *[idly compositing a song of this line]*:

Put the brakes on the chair, dear,

Put the brakes on the chair.

Put the brakes on the wheels of the chair

And I won’t need a comb to part my hair...

[He takes out a pocket comb and mirror and smooths back his gleaming pompadour.]”

Quando as crianças cantam a música de amor, há uma contraposição lacônica sobre sua iniciação sexual e a expectativa de sua iniciação à prostituição. Há uma frustração de Homem sobre tudo isso: as crianças fizeram sexo por amor e prazer, não estão interessadas em tornar o sexo uma exploração essencialmente mercantilista, como o pai quer, tem feito durante sua vida e terá que fazer no final da peça.

[Com isso, die Kinder começam a cantar uma música, docemente, como os pássaros ao amanhecer. A porta da escotilha se abre e um anjo aparece durante a música.]

FILHA E FILHO [cantando]:

O amor desceu do céu

Para morar conosco na Terra!

A-M-O-R, AMOR, A-M-O-R, AMOR!

Amor, Amor-Amor, Amor,

A-M-O-R, AMOR! (WILLIAMS, 2008b, p. 129)⁴⁵⁸

O aparecimento da figura mística do anjo, tal como Nossa Senhora em *The Mutilated*, aqui como uma paródia, assegura não só a questão surrealista da peça, porém fortalece as contradições da cena com as atitudes transgressoras e *amorais* das personagens.

Mais à frente, Senhorita Rose e Homem usam a canção irlandesa *Danny Boy* para focar no sentido sarcástico de contraposição, pois a insistência de Homem em dizer sua suposta origem é uma reafirmação de que faz parte de uma elite, uma espécie de casta e traz, com isso, um aspecto de classe que não pode ser negligenciado, um tanto fascista, lembrando pureza de raça e etnia. Tennessee chega a reproduzir a letra desta música no texto dramaturgico, evidenciando a importância que deu a este recurso.

Há um trocadilho interessante em que o autor alfineta a questão da guerra do Vietnã:

ESPOSA: Homem, você fez as pazes com Deus?

HOMEM: - Como você soletra a palavra Deus em inglês - *God*?

ESPOSA: *God* é soletrado ao contrário de *dog*, e é maiúscula, não esqueça!

HOMEM: Foi o palavra paz que eu quis dizer. Um substantivo de um sílaba. Em certos casos, é praticamente sinônimo de acordo ou harmonia. Em inglês, também significa parte de, pedaço de, como na frase 'uma parte da bunda' - acho que as crianças, após a Guerra do Vietnã, às vezes dizem 'pedaço da perna' - ou eles dizem 'lançamento de perna'?⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ "[On this cue, die Kinder burst into song, sweetly as songbirds at daybreak. The trap-door reopens and an angel appears for the duration of their song.]

DAUGHTER AND SON [singing]:

Love came down from heaven

To dwell with us on earth!

L-O-V-E, LOVE, L-O-V-E, LOVE!

Love, Love - Love, Love,

L-O-V-E, LOVE!"

⁴⁵⁹ Ibid., p. 110. "WIFE: Man, have you made your peace with God?

MAN: — How do you spell that word?

WIFE: God is spelled just opposite to dog, and is capitalized, you shitzten!

Com trocadilhos difíceis de serem traduzidos, esta fala do Homem é uma espécie de anedota que o autor utiliza sarcasticamente para ressaltar um problema grave que a guerra causou à população vietnamita. Lança um olhar sobre os resultados da violência do confronto de forma crítica, levando para a questão cômica. Ele brinca com o horror da guerra, desnaturalizando-a, levando à reflexão quando se refere aos *pedaços* mutilados daqueles que pisam em minas enterradas mesmo depois que a guerra tenha acabado, um legado revoltante e que traz reflexões sobre seus horrores, os direitos humanos e os conceitos de *paz*. *Peace* [paz] tem a mesma fonética que *piece* [pedaço] em inglês. As palavras correspondentes na tradução em português, não. O trocadilho, lembrando contextos do chamado teatro do absurdo como informa Berrettini (2004, p. 90-91), está diretamente ligado à fonética, confundindo a *paz* com os *pedaços* de corpos mutilados. Mais um pareamento com *The Mutilated*. E, ao mesmo tempo, uma brincadeira com a palavra *god* [Deus], que de trás para frente é *dog* [cachorro]. Uma referência à forma *camp* de lidar com a situação, vendo tudo ao contrário de como é, de fato.

Outro ponto importante sobre a forma que o texto se apresenta é a grafia do sotaque alemão e a mistura de palavras desta língua com o inglês, o que dificulta ainda mais uma tradução para o português. O preconceito linguístico é um fato social arraigado, principalmente sobre um país que foi inimigo em duas guerras e naquela época era separado, sendo uma parte a república socialista, que causa verdadeira ojeriza nos estadunidenses. Esse comportamento é ideologicamente assimilado nas relações sociais classistas. A reprodução de atitudes linguísticas com este sotaque é responsável por revelar um estereótipo e os preconceitos que se produzem com relação ao alemão e aos seus falantes. Tennessee faz o papel de uma espécie de linguista ao se observar que para ele não existe o *certo* e o *errado*, a gramaticalidade explica a ocorrência. A contraposição do sotaque alemão com a origem pura irlandesa de Homem é, no mínimo, curiosa e intrigante. Tennessee coloca um tipo de expressão linguística considerada de prestígio na sociedade em detrimento de outra expressão linguística infamada ou socialmente inferior, denotando uma crítica ao imperialismo estadunidense e sua vanglória por ter ganhado a guerra a um preço altíssimo, explodindo duas bombas atômicas.

A cena em que o ministro joga uma sacola sobre a cabeça de Hotsy lembra a violência grotesca do Conde Cenci em relação à filha quando da tentativa de estuprá-la na peça *Os*

MAN: *It was the word peace I meant. A one-syllable noun in both cases. In one case it is virtually synonymous with accord or harmony. In the other case, it means part of, such as piece of, such as in the phrase 'piece of ass' — I think the post-Vietnam kids sometimes say 'piece of leg' — or is it 'shot of leg,' they say?*"

Cenci de 1935, a adaptação de Artaud dos textos de Mary Shelley e Stendhal (ARTAUD, 1999a). Como Nietzsche, Artaud e Genet querem que as personagens sejam encaradas como além do bem e do mal, o teatro de crueldade de Artaud obriga o espectador a confrontar os fatos cruéis de um mundo cão com o seu próprio isolamento.

Peças que penetram neste mundo da crueldade evidenciam as contradições e hipocrisias da sociedade burguesa e muitas vezes defendem os impulsos primitivos dos *outsiders*. O foco de Williams no mundo dos párias sempre é lido de forma romantizada nas obras iniciais, se comparado com abordagens sob as influências de Artaud ou Genet. Por este motivo ele tem seu jeito próprio de mostrar um teatro cruel, mais sociológico. Os *outsiders* anteriores eram punidos. Nas peças da terceira fase, no entanto, essa divisão moral praticamente desapareceu à medida que Williams se envolvia com um teatro radicalmente antirrealista, físico e moralmente invertido, característico de Artaud e Genet.

Esta linguagem cênica não dispensa as palavras, mas as utiliza como elas surgem nos sonhos, e tira o efeito mais completo possível da qualidade das palavras como objetos com existência física, como os sons nos gritos, os soluços, a encantação e uma infinita variedade de cores expressivas. Terá de ser encontrada uma técnica para gravar e transcrever a multidão de modos de expressão da linguagem não verbal do palco; pois cada gesto, cada movimento, cada entonação terá um significado expressivo, definido e preciso, comparável ao dos ideogramas chineses ou dos hieróglifos egípcios. Contudo ao contrário desses sistemas de signos, que têm de ser laboriosamente aprendidos, a nova linguagem teatral de signos concretos terá o poder de comunicar imediatamente o exato significado de cada sinal hieroglífico ou símbolo à plateia. Este poder de comunicação, que brota do impacto físico direto alcançado pelo que acontece no palco, constitui a verdadeira magia do teatro. (ESSLIN, 1978, p. 79)

Em *Kirche...*, Williams cria um verdadeiro altar no qual as alterações de cenários de igreja, cozinha e onde a Esposa lida com as crianças faz emergir um verdadeiro espetáculo ritualístico. Ali existe uma contextualização de três ambientes distintos: é possível refletir e sentir os reflexos de seus monólogos, de suas canções e as discussões importantes para levar o público à reflexão: os componentes grotescos e surreais do texto. Contrastam com a total liberdade em se falar da prostituição infantil ou do Homem como meio de sobrevivência no mundo que os faz passar fome e com as personagens de uma família formada por um ministro luterano que assassina a própria esposa para morar com uma amante de 99 anos que está grávida dele. Este mundo escatológico proposto na peça é um caos e sua matéria cênica traz comicidade, estratégias lúdicas para sair deste torpor, do sofrimento, mesmo assim sem solução. Somente utilizando os recursos mais grotescos para robustecer aquilo que não levará a um desenlace.

O mundo em que a família está — que precisa se sacrificar para sobreviver, não compartilha sequer rosquinhas, porque pode passar fome, e que uma banana está quase apodrecendo — é absolutamente adverso. Nada receptivo para o Homem que precisa deixar a tranquilidade de sua *aposentadoria* para voltar aos programas no Central Park ou treinar os filhos para se prostituírem. Viver em um mundo no qual o dinheiro define felicidade e subsistência exige das personagens um desdobramento sobre-humano, sofrimento e desorientação. As personagens, de fato, ficam perdidas, buscando a realização, contrapostas ao som de músicas antigas.

Para a Esposa e todas as mulheres da peça, viver em um mundo subordinadas ao homem, com seu lugar de vida definido por tradições que minimizam a identidade e o ser humano, não parece ser um mundo de paz e almejado. As mulheres parecem estar distantes da liberdade subjetiva e da concretização de seus planos. Vivem, de fato, em um País do Dragão, onde se adaptar é constrangedor e intratável, revelando o mundo artaudiano que respiram.

Há diversas menções à cultura popular ou elementos que compõem o universo imagético da sociedade burguesa, transformando-o em produto de consumo cultural em *Kirche...*: referência à atriz Judith Anderson, o cantor Eddie Fischer, a revista pornográfica gay *Screw*, a ginástica funcional calistênica criada pela academia ACM, o deus pagão da fertilidade Priapus, a atriz Fanny Brice, o penteado *pompadour* do Homem, a referência aos vigilantes do peso em uma revista feminina, a Guerra do Vietnã, o famoso teste estadunidense de gravidez do coelho [*Rabbit Test*], Eli Wallach, o ator estadunidense de Hollywood e astro da Broadway, o figurino estereotipado do casal de filhos: ela com tranças loiras e ele com roupa de marinheiro, o suco *Kool Aid*, o *Central Park*, *Washington Square*, *Fifth Avenue*, a prática sexual do *gang-bang*, a referência a um agente de Hollywood, o circo *Ringling und Barnum e Bailey*, o comércio varejista de roupas *Abercrombie & Fitch (A&F)*, o supermercado *Gristede*, o restaurante *Oak Room*, o famoso e histórico *Plaza Hotel*, o poeta inglês Matthew Arnold e o escritor James Joyce, o surgimento do diabo através de um alcapão, as canções românticas e folclóricas irlandesas que são temas de filmes e cantadas por ícones da música nos Estados Unidos, a estampa de personagens de desenho animado no figurino de Hosty, a música cantada pela personagem Snoopy e a banana que lembra a famosa e icônica ilustração para a capa do disco da banda *Velvet Underground* de Andy Warhol. Nunca se observou tantas referências *pop* em uma só peça de Tennessee Williams.

Há, da mesma forma, uma remissão à teoria de Einstein, que inclusive tem o nome do cientista escrito como o do cineasta russo Serguei Eisenstein, como um recurso paródico, confundindo-o com o cineasta russo. O jornalista e historiador da ciência, também autor de

livros sobre Einstein, Cássio Leite Vieira publicou um artigo na *Revista Piauí* da *Folha de S. Paulo* investigando a relação do dramaturgo com a ciência. Ele examina a famosa foto de W. Eugene de 1946 onde se vê o dramaturgo de pijama em frente a uma máquina de escrever e vários objetos sobre a mesa, entre eles alguns papéis e três livros empilhados. Dois deles podem ser lidas as lombadas: *Theory of Relativity* [1917] de Einstein e *The Mysterious Universe* [1930] de James Jeans, astrofísico britânico. Sim, Tennessee gostava de ler sobre física, astrofísica e relatividade, um diletante ou curioso do assunto, todavia ele não faz nenhuma discussão extensa em suas peças ou textos, afirma a pesquisa do jornalista. Em algumas, satiriza professores. Talvez, buscasse um sentido filosófico e poético nestas questões.

Em *The Eccentricities of a Nightingales* o dramaturgo cita Einstein, mas transforma a observação das estrelas em um excerto poético, tornando a astronomia em metáfora (VIEIRA, 2012).

JOHN: Eu estava lendo na cama. Um físico chamado Albert Einstein. Eu vou apagar essa luz.

ALMA: Oh, não!

JOHN: Por que não? Você tem medo do escuro?

ALMA: Sim...

JOHN: Não vai ficar muito escuro. Eu vou abrir estas venezianas e você pode olhar as estrelas enquanto eu te digo o que eu estava lendo. (Ele desliga a lâmpada na mesa. Vai à janela, faz um movimento de abrir venezianas. Uma luz azulada ilumina o palco.) Eu estava lendo que o tempo é um dos lados do contínuo quadridimensional onde vivemos. Eu estava lendo que o espaço é curvo. Ele se curva sobre si mesmo em vez de continuar indefinidamente como nós costumávamos acreditar, e está flutuando à deriva em algo que é menos que o espaço, está flutuando como uma bolha de sabão em algo que é menos que o espaço... (WILLIAMS, 1992, p. 40).

Há uma referência, também, em *Stair to the Roof* quando as personagens observam o céu e falam das estrulas, da radiação luminosa e do átomo (WILLIAMS, 2000a, p. 45).

Quanto a Eisenstein, Tennessee afirma ter assistido seu filme *Alexander Nevsky* [1938], e ficou fascinado com a história do príncipe russo e de Rasputin, tendo escrito uma peça em um ato chamada *The Spinning Hour* sobre um príncipe russo e o mesmo Rasputin em 1942 (THORNTON, 2006, p. 306, nota 501). Há mais uma peça com ação dramática na Rússia e sobre seu príncipe intitulada *Me, Vashia* [1937], que ele já tinha escrito antes de ver o filme, e *The Recluse and His Guest* [1982]. Além disso, há, também, um personagem russo em *Stairs to the Roof* [1940], o rapaz que era a fera do circo e que não falava inglês.

Tanto Einstein quanto Eisenstein serviram de inspiração artística para sua escrita. Estilisticamente possibilitaram conexão de seu lirismo com expedientes tanto da Física quanto

da cinematografia russa nas construções de seus diálogos, nas ações dramáticas e na tessitura das personagens. A confusão entre seus nomes parece fazer sentido somente quando se entende que ambos deram estímulos para sua criação. Uma referência sobre si mesmo, todavia soando apenas como uma troca de palavras com uma leve semelhança na escrita, o que soa, certamente, como uma paródia.

Diante de tantos elementos gerados pela cultura, é notório que sua utilização fortalece a crítica do dramaturgo quanto a serem produtos consumidos pela população, tal como a ideia de Warhol com seus trabalhos nas artes visuais. Abraçando estes signos com referências em uma peça que parodia a sociedade e suas tradições, Williams desconstrói essas imagens apreendidas pela cultura de massa, jogando uma ambiguidade ao seu público fiel e tradicional que, em princípio, não estava *entendendo e aceitando* essa estética *diferente*. O que era negado continha as referências de tudo que a massa consumia e aceitava. As citações são quase singelas, rápidas, sem aprofundamento, não são exploradas nas ações dramáticas. Podem até passar despercebidas, porque são fortes elementos encrostados no cotidiano, mesmo aqueles um tanto mais sofisticados. Seu farto uso é que evidencia a crítica social e a exposição do sistema.

Conforme apura Dorff (1997, p. 315), Williams explorou as possibilidades estéticas do desenho animado para representar sua posição grotescamente desfigurada dentro do teatro e da sociedade estadunidense. É possível dizer que esta estética em *Kirche...* proporcionou uma fantasia e uma paródia que funcionam contra o teatro realista, ou do que *parecia* ser realista, ambos satirizando os processos psicológicos da tradição deste tipo de teatro a fim de enfatizar a crítica em si e a indignação com a massificação dos elementos da cultura popular. Um misto de *Pop Art* com o *camp*.

Kirche... é uma farsa *pop* obscena que, em um nível, registra as ações de uma estranha *família* no Soho, bairro que nos anos 1970 era marginal em Nova York e onde os artistas moravam em *lofts* ilegalmente. Como em muitas peças de Williams do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, as paredes tanto do espaço teatral quanto as fronteiras do eu, como visto em *I Can't...* e em *The Mutilated*, são invisíveis.

A *Kirche* é estabelecida como o pódio teatral para o Homem, que se identifica não apenas um vigarista, escritor e ator desempenhando papéis, sendo membro do sindicato *Actors' Equity*. Talvez por essa razão ele se sinta à vontade para romper a quarta parede quando de seus monólogos. Em contraste, a cozinha é o local onde se materializa a estética do desenho animado mais frenético da peça, aludindo ao drama feminino na vida real. Com a gravidez de Hotsy e seu figurino com imagem de desenho animado e marca famosa; os

canários rodeando a cabeça da Esposa; o machado de borracha; a Esposa com sua prosódia germânica, maneirismos grosseiros e desarranjados tidos como *camp*; a referência a música, livros, artistas e objetos; e o Ministro Luterano montado sobre Hosty são características marcantes que podem ser associadas a desenhos animados, pois são cenas de ações que não são críveis aos padrões realistas, são lúdicas e infantilizadas. Tanto o desenho animado como a caricatura estão no universo do impossível, do exagero e da infantilização sem deixar de ser séria. É engraçado porque tais ações nunca poderiam ocorrer. Estes elementos caracterizam a estética massificada que a publicidade e a cultura bombardeiam a sociedade como figuras de consumo, produtos que podem ser esbanjados nas mídias em geral, fazendo parte da cultura popular. Utilizados juntos, sincrônicos e ironicamente, funcionam como uma crítica social. Por este motivo, a *Pop Art* é um elemento importante nesta análise. No contexto, ela transforma a vulgaridade em refinado, aproxima a arte das massas, desmitificando-a. Leva o teatro para todos e não apenas para um grupo elitista. Retira esta estética da arte visual e figura na dramaturgia de forma inovadora. Tal como Robert Rauschenberg que utiliza em sua base diversos materiais reciclados, de diversas origens, resignificando-os, sem tirar seus valores intrínsecos, e criando uma nova obra. O mesmo, Williams fará em *Now the Cats with Jeweled Claws*.

Um dos elementos mais importantes a serem destacados para identificar a *Pop Art* é uma referência a ela mesma, quando a Esposa oferece uma banana ao pai, falando sobre sua cor amarela manchada de preto e insinuando-a como um objeto fálico.

ESPOSA: Meu Deus, que bênção luterano maravilhoso você me deu aqui neste casa católico! *Ach*, eu esqueci o banana. Eu estava guardando um banana para você, Papa. Olhe aqui, Papa, um grande banana maduro para esta ocasião, sua visita, Deus guarde meu alma. [*Ela lhe entrega uma banana grande que amadureceu até ficar absolutamente preta.*] Eu gosto de um banana maduro, você não, Papa? Eu mostrei essa banana para um pessoa intrometido, um Sra. Molly Delaney do SoHo Delaneys. ‘Pegue uma banana,’ falei à Sra. Delaney. ‘Por quê,’ ele disse, ‘Este banana foi colhido há tempos e está passado.’ ‘O que você quer dizer com isso?’ Eu perguntei a ele. ‘Olhe o cor! Não quero isso que você está oferecendo, este banana está preto.’ ‘Claro que é preto,’ eu disse, ‘um banana maduro é preto, não apenas com manchas como um pele de leopardo, Sra. Delaney, mas preto completamente.’ Então, tinha essa argumento. Deixa pra lá. Ainda tenho o banana maduro. Pegue, sinte, cheire. Suculento, hein? Cheiro gostosa de maduro, hein, Papa? Não seja tímida, pegue, é todo sua, nenhuma ressentimento entre nós, um belo banana preto maduro, nada melhor para descartar – [*Ela pressiona a banana no rosto dele.*] (WILLIAMS, 2008b, p. 116, destaques do autor, tradução e adaptação nossa.)⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ “WIFE: My God, what a wonderful Lutheran blessing you give me in a Catholic household! *Ach*, I forgot the banana. I been keepin’ a vunderbar banana for you, Papa. Looky here, Papa, a great big ripe banana for just this occasion, your visit on me, God rest my soul. [*She hands him a large banana which has matured to the point of absolute blackness.*] I like a ripe banana, don’t you, Papa? I showed this banana to a Nosey Parker next door, a Mrs. Molly Delaney of the SoHo Delaneys. ‘Have a banana,’ I said to Mrs. Delaney. ‘Why,’ she said, ‘this

A banana aqui é uma referência clara a uma famosa obra de Andy Warhol. Ao se apropriar de elementos da cultura de massa, este artista levou a *Pop Art* ao *status* de grande movimento artístico da década de 1960. Além de seu envolvimento com ilustração, pintura e cinema, atuou como agente e produtor da banda *Velvet Underground*. No primeiro e mais icônico disco da banda [*Velvet Underground & Nico*], de 1967, Warhol foi responsável pela criação da capa, que consistia em uma simples banana madura começando a ficar com manchas pretas e, ao lado da fruta, a frase: “*Peel slowly and see*” [Descasque lentamente e veja, em tradução livre]. Um dos símbolos imortalizados da *Pop Art* pelo artista é a banana, que se impõe como símbolo por si só. O álbum da *Velvet Underground* fazia parte do show experimental e alternativo *Exploding Plastic Inevitable* [Plástico explosivo inevitável], com uma mistura de música, filme, dança e *Pop Art*, chamou a atenção pelas apresentações de textos controversos e que incluíam uso abusivo de drogas, prostituição, sadomasoquismo e desvios sexuais. As semelhanças com a matéria ficcional apresentada em *Kirche...* evidencia uma defesa do popular, uma atitude artística de Tennessee Williams adversa ao hermetismo do teatro que existia no período.

O pai da Esposa adentra a cozinha. Ele é um homem alto, de aparência muito austera, trajando figurinos pretos, portando uma Bíblia e um guarda-chuva. A relação dela com o pai é de cobrança: ela quer saber se ele matou sua mãe e como são suas relações com sua amante. Todavia ela é amorosa e afetiva. Quando ele chega, ela canta um trecho de uma música de Eddie Fisher chamada *Oh, My Papa*, que é uma versão da canção alemã cuja letra retrata uma jovem lembrando-se do pai que já fora um famoso palhaço. Foi escrita pelo compositor suíço Paul Burkhard em 1939 para o musical *Der Schwar-ze Hecht* [*O pique preto*], reproduzido em 1950 como *Das Feuerwerk* [*Os fogos de artifícios*] para um livreto de Erik Charell, Jürg Amstein e Robert Gilbert. Em 1954, esse musical foi transformado no filme *Fireworks* [no Brasil, teve o título *A rainha do circo*], direção de Kurt Huffman, com a atriz Lilli Palmer. Eddie Fisher gravou a versão em inglês em 1954, ou seja, Tennessee a referencia na peça 25 anos depois de ser gravada. Não seria uma *música da moda*, em plena época da discoteca, é uma canção considerada ultrapassada. Ao cantar a música sobre um pai palhaço de circo, a Esposa anuncia que seu próprio progenitor é uma personagem que deverá ter ações

banana is been too long off the tree and the fruit stand. ‘Vot you mean?’ I ask her. ‘Lookit die color! No vunder you offer me to it, dis banana is black.’ ‘A-course it’s black,’ I says, ‘a ripe banana is black, not just in spots like a leopard skin, Mrs. Delaney, but black completely all over.’ So ve had this argument. Never mind. I still got this ripe banana. Take it, feel it, smell it. Saftig, huh? A nice ripe odor, huh Papa? Don’t be bashful, take it, it is all yours, no hard feelings between us, a nice ripe black banana, nothing like it to dismiss—
[She thrusts the banana in his face.]”

clownescas ou algo cômico que lembre um palhaço. Ele, na verdade, será apenas uma versão parodiada de um palhaço, uma metáfora sobre a própria instituição que ele representa – a igreja. Posta em prática a *palhaçada* ou a simbologia sobre o quê a religião faz com a mulher, acerta duas vezes golpes na cabeça da filha e uma vez na da amante. Depois, ele sobe sobre as costas desta última, evidenciando uma comédia pastelão, rememorando cenas de filmes de Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel e Oliver Hardy.

Na observação da pesquisadora Linda Dorff, a peça se parece com um *desenho animado teatral* (DORFF, 1997; 1999). Isto fica claro quando as mulheres sofrem estas pancadas e canários aparecem rodeando suas cabeças, tal como nos desenhos animados da televisão ou do cinema. O Homem come uma salsicha enorme; a Esposa ronca alto; grita, imitando uma atriz em cena; enfia uma rosquinha na boca de Hosty; e desmaia, não sem antes que sejam colocadas almofadas às suas costas para não se machucar. A pesquisadora expande este conceito para outras dimensões da constituição desta peça, como uma utilização de elementos da cultura popular para se fazer uma crítica situacional acirrada através do desenho animado, o que se pode concluir que *Kirche...* se alinha bastante à *Pop Art*, trazendo elementos populares como uma forma dramatúrgica para figurar a crítica. Neste ponto, a comicidade toma conta das ações da personagem e tem um de seus pontos altos quando a Esposa empurra a banana na boca do pai, ao mesmo tempo objeto fálico, cômico e imagem ícone da cultura de massa. Ela extrapola o comportamento delicado feminino e se torna agressiva, embora caricaturesca. O símbolo da *Pop Art*, a banana, precisa ser enfiado goela abaixo do velho, como se tivesse que ser engolido pela sociedade.

Há outro momento irônico em que Tennessee provoca o espectador com uma crítica à cultura de massa. Senhorita Rose pergunta ao Homem sobre sua preferência ao clássico ou ao *pop*.

SENHORITA ROSE [*senta-se ao órgão*]: Prefere clássico ou o que eles chamam de *pop*?

HOMEM: Senhorita Rose, em meus melhores anos, não fui exposto às grandes obras sinfônicas que as pessoas abastadas chamam de clássicas. Eu sempre assoviava as canções de rua. Oh, não as canções vulgares, imagine, mas aquelas que se adequavam a um rapaz que andava inocentemente do Hotel Plaza até um banco em frente de uma enorme rua, um banco ao lado de um lago de patos. Quack, quack, quack, eles faziam quack alegremente para mim, porque sabiam que eu era um rapaz e não uma estátua, um menestrel celta com roupas apertadas marcando o sexo e também com um saco de migalhas de pão. Então, eu assoviaria ao crepúsculo uma canção das ruas de Erin, como *Sweet Molly Malone* ou *My Wild Irish Rose* ou *Danny Boy!* Agora, chegando a uma passagem lírica de minhas memórias... (WILLIAMS, 2008b, p. 140).⁴⁶¹

⁴⁶¹ “MISS ROSE [*crossing to sit at the organ*]: Classical or what they call pop?”

Em sua resposta, utilizando o sempre esperado estilo lírico que marcou suas obras, o autor mostra o quanto o Homem espelha o cidadão comum através de sua descrição disfarçada de poesia, com soberba e extravagância. Ele diz, na verdade, que era um simples michê de rua que fazia ponto entre o Hotel Plaza e um banco do Central Park, usando roupas apertadas para marcar o corpo e ser mais sedutor e atrativo que os outros rapazes do lugar. Seus amigos eram apenas os patos da lagoa e a única coisa que ele sabia era as canções folclóricas irlandesas das ruas de Erin, palavra cujos poetas irlandeses nacionalistas do século 19 usavam romanticamente para se referir à Irlanda. Homem, aí representando o patriarcado com todas as suas contradições, ambivalências, hipocrisias e tradições, tem pouca cultura, precisa da cultura de massa, mais fácil de ser apreendida, as canções de rua, pois não foi educado com os clássicos. É uma forma de o autor dizer que a massa vai preferir outro tipo de peça, a tradicional, mais popular, mais próxima do entretenimento e da identificação psicológica, a essa que ridiculariza a tradição. Tennessee faz uma paródia de sua própria obra ao colocar na fala da personagem a palavra *lírica*.

As instituições sociais, casamento, família, religião que impõem autoridade e respeito, são desafiadas por Tennessee em *Kirche...* a partir da caricatura, da paródia e da farsa. Esta subversão acontece quando há o uso dos elementos populares, transformando num desenho animado, destruindo a unidade entre as personagens, seus discursos e suas ações, desmascarando uma sociedade que elege três lugares para incutir o papel da mulher.

A crítica sobre a instituição familiar rompe com os mitos destes elos consanguíneos como sendo apenas de amor, como a própria figura da mulher, do jovem casal de filhos, eternamente infantilizado no figurino de estudantes do jardim da infância e do Homem, quando transgride os mitos de provedor familiar e instrui as crianças sobre a prostituição, que ele entende como uma educação mais útil do que a escola, afinal é *profissionalizante*. Este é um discurso que parodia o neoliberalismo que assola a burguesia branca. Ele infere somente na qualificação técnica para criar profissionais para manter o capitalismo do que formar o ser humano para ser crítico perante o mundo, menosprezando as ciências humanas e as artes.

Quanto ao casal de filhos, ambos foram expulsos da escola depois de 15 anos no jardim da infância. Tennessee usa trocadilhos para confundir o jardim da infância com a

MAN: *Miss Rose, in me very green days, I was not exposed to the great symphonic works that the uptown folk call classics. It was ever me practice to whistle the songs of the streets. Oh, not the vulgar songs, mind ye, but those that suited a lad strollin' innocently by the Plaza on his way to a bench that directly faced that grandest of grand ole wayside Inns, a bench beside a duck-pond. Quack, quack, quack, they quacked, merrily to me, for they knew me well as a lad without guile or craft but a smidgin of the old Celtic minstrels in 'im—and a sack of bread crumbs as well. So I would whistle, most early dusks, a song of the streets of Erin such as 'Sweet Molly Malone' or 'My Wild Irish Rose' or 'Danny Boy!' Now having come, now, to a lyrical passage in me memoirs...*

Universidade de Yale, numa zombaria crítica sobre a eficácia do sistema educacional estadunidense.

Ao final da peça há uma invasão de repórteres interessados no escândalo que envolve Hosty e o Ministro Luterano: a comunidade religiosa — descobriu que viviam juntos na reitoria da igreja e que ela estava grávida — incendeia o lugar e o persegue para linchá-lo. Vem à tona a violenta sociedade hipócrita muito religiosa, presa em suas tradições, não no direito à vida e aos próprios princípios pregados pela instituição que querem *salvar*: o cristianismo. Há, desta forma, referências claras à caça às bruxas medievais, às cruzadas, às compras de indulgências para salvar vidas do inferno e, mais próximo historicamente, e não menos grave, às perseguições e censuras impostas às artes no século 20 nos Estados Unidos. O que Williams enfrenta em *Kirche...* aparece de forma descomedida: a espetacularização. Com este retrato contundente e mordaz destes repórteres, o autor mostra uma realidade cruel que cinge a mídia que busca a tragédia para expô-la à sociedade do espetáculo. Um recurso radical de Tennessee para uma crítica contumaz aos meios de comunicação.

A referência que o Homem faz ao Prêmio Hotlicker é uma crítica ao Prêmio Pulitzer, pois ele revela no final que precisa voltar a se prostituir para sustentar a família e procurar o Professor Emérito Hotlicker, que era o seu principal *patrocinador*. Comparando o mundo do teatro à prostituição, Williams usa uma voz caricatural de ultraje contra o sistema que não o deixará sozinho para sonhar em *sua cadeira de rodas*.

Contrastando com a caricatura grotesca e obscena, o Homem faz uma pausa em alguns momentos, para voltar ao lirismo que Williams sempre usou de forma magistral, porém aqui em *Kirche...* afronta com a linguagem irônica do resto da peça:

HOMEM: [...] Ao falar da sua experiência de vida nunca deixe de considerar a beleza, tal como descobrir fragmentos de cacos de garrafa refletindo a luz do sol em uma pilha de lixo, que vistos de outra forma, seriam cacos sórdidos e feios. Eu não nego que a maior parte da minha experiência é um monte de lixo, mas eu afirmo, como sempre afirmei, há algo escondido neste amontoado sórdido, o fragmento translúcido de vidro quebrado e, portanto, encantador, refletindo luz pura do céu como um espelho nos olhos de Nossa Senhora Imaculada. Eu tenho isso com adoração e admiração nos olhos dos seres loucos e inocentes que foram tocados pela lua... (WILLIAMS, 2008b, p. 121)⁴⁶²

⁴⁶² “*Interpretation of experience never fails to discover something of the beautiful as one discovers bits of a broken bottle catching sunlight in an otherwise sordid and ugly heap of rubbish. I do not deny that experience is a heap of rubbish, but I affirm, as I have always affirmed, there is somewhere hidden in this sordid heap of rubbish the translucent and hence lovely fragment of broken glass refracting the pure light of heaven as a mirror held to the eyes of Our Lady Immaculate. I have seen it with reverence and wonder in the eyes of the mad, innocent beings too fondly touched by the moon...*”

A pilha sórdida de lixo é a família, o teatro e a civilização. Williams rememora a admiração que a personagem Tom encontrou mais de trinta anos antes em seu último monólogo de *The Glass Menagerie*, quando lembra a irmã Laura em uma vitrine e os pedaços de vidros coloridos que refletem a luz (WILLIAMS, 2014).

Grand guignol é um tipo de teatro que enfatiza o horrível ou macabro – o sinistro, o lado sombrio da natureza humana. Esse gênero de peças que retratam a violência, o horror e o sadismo foi popular nos cabarés franceses do século 20 e recebeu o nome de *Le Théâtre du Grand-Guignol* [O teatro do *Grand-guignol*, em tradução livre], que floresceu na seção Pigalle de Paris de 1897 a 1962, sendo introduzido na Inglaterra em 1908. *Guignol* era um personagem de boneco tradicional semelhante ao *Punch* dos espetáculos de marionetes *Punch and Judy*, e se tornou o arquétipo do teatro de fantoches na França. Assassínatos, estupro, mutilação, insanidade e a exibição sombria dos instintos humanos mais básicos eram assuntos frequentes figurados pelo *Grand guignol*.

De acordo com Saddik (2015, p. 17), há informações de que Williams, em documentos de agosto de 1982 localizados nos arquivos da *Harvard Theatre Collection*, tinha um plano de encenações para o que ele chamou de *O Guignol de Williams*. Ele sugeriu três noites com as seguintes peças: primeira noite: *Sunburst* e *The Chalky White Substance*; segunda noite: *Night Waking: Strange Room* e *The Remarkable Rooming-House of Mme. LeMonde*; e terceira noite: *A Monument for Ercole*. As peças *Night Waking: Strange Room* e *A Monument for Ercole* não foram publicadas e precisam ser constituídas a partir dos originais corrigidos do autor, segundo a pesquisadora. a pesquisadora afirma que Williams escreveu nestes documentos que seu objetivo com estas peças era chocar, causar horror. As produções mais recentes destes seus trabalhos reconhecem e enfatizam essa sensibilidade, o que o aproxima também de Artaud.

A motivação psicológica do protagonista/antagonista do *Grand guignol* – tanto nas comédias quanto nas peças de terror - é definida pelos instintos primitivos, ou uma mania imprevisível, as tramas obcecadas com a morte, sexo e insanidade exacerbados ou compostos por grotescas coincidências ou assombrada ironia (DEVLIN, 1986, p. 218).

Não se observa nas peças cotejadas aqui uma expressão clara do *Grand guignol*, mas diversas referências associadas ao teatro de crueldade em *Kirche*... Isto porque sua incursão pelo grotesco mostra personagens escatológicos que maltratam familiares, chegando ao ponto do ministro luterano assassinar a própria esposa; exploram a prostituição infantil; há a mãe que não compartilha a comida para não passar fome; e a própria relação de Homem e Esposa,

que não tem relação de afeto, mais parecendo um ringue de lutas dialógicas entremeando agressões com acusações mútuas. Ainda pela figura da personagem Fräulein Haussmitzenschlogger, fantasmagórica, grotesca, grávida aos 99 anos. Sua presença é o motivo do assassinato da esposa do ministro luterano.

Sem dúvida, essas passagens rememoram o *Grand-Guignol* por mostrarem lados sombrios das personagens e a crueldade do mundo em que estão, o que necessitaria expressões físicas e performáticas que a interpretação psicológica não daria conta de forma efetiva. Chegando a ser uma espécie de estilização do teatro da crueldade, estampada na tessitura das personagens, o *camp* resolve isso com os exageros performáticos.

Um personagem que lembra esta escatologia do *Guignol* é Viola de *The One...* com sua desumanidade e violência verbal, ao tentar extrair dinheiro da amiga Kyra quando está à beira da internação no manicômio.

Em *The Mutilated* a forma geral que as personagens masculinas tratam as duas mulheres mutiladas ainda rememora o *Guignol*, por desqualificá-las de seus papéis sociais estipulados como protocolo normatizador feminino.

Em todas as situações reconhece-se o elemento artaudiano e se encontra mulheres mergulhadas em um mundo contaminado pela crueldade que as impedem de ser felizes, evidenciadas no lúgubre e no tétrico, contrapostos com o humano. E, nas mãos de Tennessee Williams, também de forma lacônica e lírica, mas que somente a fisicalidade dos atores/atrizes poderão dar conta no palco.

6.4.3 Crianças, cozinha e credo: Os lugares da mulher revelando a tradição patriarcal

“ANNABELLE: Paul. [Ela o beija.] Não é isso que você quer de uma mulher?”
(Tennessee Williams, da peça *In Our Profession*)⁴⁶³

“ZELDA: [...]É ruim uma mulher ser sensual? Quero dizer para uma senhora do Sul [dos Estados Unidos], bem-educada, não uma puta profissional. [...] Eu acredito que Scott pensa que é ruim sim; ele acha que o amor de uma mulher deve ser delicado como num romance de conto de fadas. Eu não acho que ele tenha olhado o suficiente nos meus olhos. Se ele tivesse, eu não iria servir a ele tão bem como a heroína de sua ficção.”
(Tennessee Williams, da peça *Clothes for a Summer Hotel*)⁴⁶⁴

“ANNABELLE: Eu sou bonita e desejável. Eu seria uma esposa muito boa para você.
PAUL: Annabelle, você está -
ANNABELLE: Não. Estou falando sério.
PAUL: Mas nós nos conhecemos há apenas alguns minutos!”

⁴⁶³ Williams (2012c, p. 79). “ANNABELLE: Paul. [She kisses him.] Isn't that what you want from a woman?”

⁴⁶⁴ Williams (1983, p. 51-52). “ZELDA: [...] Is it bad of a woman, I mean a well-bred Southern lady, not a professional putain, to be sensual? [...] I think Scott feels it is; he thinks a woman's love should be delicate as a fairy-tale romance. I don't think he's ever looked deeply enough into my eyes. If he did I wouldn't serve so well as the heroine of his fiction.”

(Tennessee Williams, da peça *In Our Profession*)⁴⁶⁵

“HEAVENLY [intensamente]: Oh, é sim. Todos os garotos vão para o Norte ou para o Leste para ganhar a vida, a menos que eles tenham alguma plantação. E isso faz com que muitas garotas fiquem sentadas na varanda, aguardando o correio da tarde. Às vezes para de chegar. E lá estão elas, sentadas no balanço, em seus melhores vestidos brancos, sorrindo tanto que me pergunto como seus rostos não cedem – para que as pessoas na rua não saibam o que aconteceu! O tempo não está maravilhoso? [...] É por isso que garotas como eu agem tão futilmente, Arthur, ouvindo música e dançando em vez de ler livros e coisas, porque temos tanto medo, mas tanto medo que até o estômago dói –

ARTHUR: Medo de quê?

HEAVENLY: De ficarmos sentadas com nossos melhores vestidos na varanda para sempre!”

(Tennessee Williams, da peça *Spring Storm*)⁴⁶⁶

O Homem é a primeira personagem a aparecer na peça. Ele está na *Kirche*, elaborando seu monólogo enquanto senhorita Rose toca o órgão. A figuração deste espaço como sendo dominado pelo Homem, com uma personagem feminina silenciosa, apenas toca o órgão, cumprindo suas tarefas na igreja, não tem muitas trocas dialógicas que acrescentem na progressão de conflitos ou de ações dramáticas. Ela é apenas um apoio para a personagem masculina, que domina o ambiente religioso. Contraditório, mentiroso, apresenta-se pela divagação metafísica e filosófica de seus monólogos.

Senhorita Rose está cumprindo seu papel feminino segundo as tradições da igreja que são sujeitar-se forçada ou voluntariamente à submissão, ou seja, submeter-se à dominância patriarcal. Ela deve ser vigiada; ver, ouvir e criar o mínimo possível, para dar prioridade ao Homem. Tal submissão sempre foi imposta na sociedade pelas forças da moral religiosa, pelo fato de que a mulher é considerada a responsável pelo pecado original e, consequentemente, a grande motivadora da infelicidade do homem, o que determina a superioridade dele com base na Bíblia: impõe um deus masculino, um filho homem, uma mãe silenciada e obediente, todos os seguidores e mártires homens e as mulheres obscurecidas ou traiçoeiras, vulgares e levianas. As disposições religiosas e seu credo castram a sexualidade feminina e sua participação, apresentando, em contraponto, a superioridade do homem para exercer autoridade sobre ela. À mulher é reservado um estatuto comportamental baseado em retidão patriarcal para obedecer a cultura religiosa judaico-cristã.⁴⁶⁷ Senhorita Rose espelha essa mulher em *Kiche*... E Tennessee voltaria a tocar neste tema em *Some Problems for the Moose*

⁴⁶⁵ Williams (2012c, p. 80). *“ANNABELLE: I’m beautiful and desirable. I’d make you a very good wife.*

PAUL: Annabelle, you’re -

ANNABELLE: No. I’m completely serious.

PAUL: But we’ve only met a few minutes ago!”

⁴⁶⁶ WILLIAMS, T. **Tempestade primaveril**. Tradução de Lucas Miquelon. 2018. (digitado). p. 51. Trecho cedido gentilmente pelo tradutor.

⁴⁶⁷ Efésios 5:22-24: “22 Vós, mulheres, submetei-vos a vossos maridos, como ao Senhor; 23 porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o Salvador do corpo. 24 Mas, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres o sejam em tudo a seus maridos.” Disponível em: <<https://www.biblestudytools.com/aa/efesios/passage/?q=efesios+5:22-24>>. Acesso em 03 mai. 2019.

Lodge e em sua versão longa *A House Not Meant to Stand* com a personagem Stacey, quando se diz uma cristã renovada, que nasceu de novo, com características claras de histeria, exacerbada e vazia, o que lembra o entusiasmo dos adeptos das igrejas pentecostais.

Nenhuma outra personagem entra na *Kirche*. O Homem reina soberano, tendo com ele Rose, a submissa, salientando que esse lugar é eminentemente masculino e não há espaço para a mulher senão de uma forma subalterna. Senhorita Rose é uma personagem obscurecida pelo Homem e pelo credo religioso. Suas poucas frases são resumidas. Ela está apresentada como a mulher minimizada pela religião. Em alguns momentos a presença dela é percebida porque faz modulações nas notas musicais quando toca o órgão. Tennessee retira a força do dialogismo e coloca na música a robustez da linguagem feminina, reforçando a imagem romântica de meiguice estereotipada. Ela é descrita no primeiro ato “[...] uma organista muito elegante. Eu a vejo usando um chapéu alto parecido com o que as mulheres usavam para equitação na era vitoriana e com um vestido de seda roxo escuro da mesma época” (WILLIAMS, 2008b, p. 109).⁴⁶⁸ No segundo ato tem uma elegância eduardiana. Usa tafetá, gaze e luvas, figurando uma mulher silenciosa/silenciada com roupas antigas, o que vem evocar o figurino vitoriano de Nance em *A Cavalier...*, sobressaindo-se pela imagem conservadora, ultrapassada, obediente aos protocolos tradicionalistas. São figurinos elegantes para se alinhar à imagem requerida pela sociedade de tradição, beleza, afabilidade, silêncio e metaforicamente denotando a ação do tempo nestas crenças nas roupas vitorianas e eduardianas. A companheira de cena do Homem representa aquilo que ele tanto reclama e que o faz perder sua beleza tão louvada: o tempo. Consequentemente, há uma evidente visiva crítica da instituição religiosa.

A cena seguinte tem a ação dramática no espaço da *Küche*, um lugar cômico e caricatural. A *Küche* tem na Esposa a personagem principal que encabeça as cenas, todas relacionadas a ela, aos filhos diretamente ou à família, sempre com sua presença. É uma mulher desleixada tanto na maneira de se vestir quanto de se comportar. É um ambiente harmônico com a igreja porque mostra a Esposa soberana na cozinha, como o Homem é soberano no templo religioso. Entende-se que a cozinha é o lugar de uma casa familiar que mais se associa à mulher, fazendo com que as imposições tradicionais sejam asseveradas tanto pelo seu figurino sujo e desgastado, como pela presença no cenário de um fogão já velho e deteriorado, que deixa claro que a mulher o usa há muito tempo naquela casa, reproduzindo os costumes, como em qualquer família tradicional ocidental. O próprio marido a trata como

⁴⁶⁸ “[...] an elegant lady organist. I see her wearing a tall hat resembling a lady's riding hat of Victorian vintage, and a dress of dark purple silk of the same period.”

uma empregada, uma serviçal, chamando-a de dona-de-casa em alemão [*Hausfrau*]: “HOMEM: Minha querida pequena *Dame, mein Leibchen*,⁴⁶⁹ você é preciosa, minha pequena *Hausfrau* que me foi dada por esta força da natureza chamada Deus –” (WILLIAMS, 2008b, p. 118).⁴⁷⁰

A busca pela liberdade sexual da mulher ganhou forças na década de 1960 quando surgiu o primeiro anticoncepcional oral, uma revolução que levou à emancipação feminina como papel fundamental nas mudanças que ocorreram no casamento, nas relações românticas e na sexualidade. Essas conquistas da mulher contracultural não aparecem em *Kirche...*, o comportamento reivindicativo de sua posição igualitária ao homem, sua liberdade para ser mais do que uma dona-de-casa, cuja única preocupação seria o lar, a alimentação da família e os filhos e marido. A Esposa não é uma personagem que levanta a bandeira feminista, não se mostra uma mulher engajada em seus direitos. Ela é o retrato tradicional de uma esposa subserviente, mesmo que se apresente debatedora, conflituosa em relação ao marido estacado na cadeira de rodas e que não lhe dá atenção romântica ou estabelece diálogo que denote a realidade amorosa do casamento. A personagem é uma figuração irônica, que posiciona a mulher em seu lugar estereotipado na família tradicional, uma verdadeira paródia da mulher comum da classe média, com um esposo ocupando um lugar expoente na igreja, o que dá uma importância simbólica maior ao casal porque é exatamente a religião que o designa superior a ela, além do patriarcado. Até sua própria sexualidade é anulada. É vista apenas dentro de seu espaço de forma cômica, cuidando de assuntos familiares. Suas implicações e questionamentos sobre o que o marido diz e faz são tidas como elementos cômicos e não como a subjetividade que busca sua independência para se libertar de ocupações impostas. Ela não é a mulher silenciosa como Rose: sua implicação dialógica com o marido é um recurso irônico usado para ressaltar sua posição subalterna e a paródia do casamento institucional, que se baseia na figura masculina como o centro e a mulher como apoio. Há um fortalecimento de padrões e ausência da plenitude subjetiva dos sentimentos. A ação mais ousada da Esposa em toda peça é dirigir-se à plateia e convidá-la para decidir se o final da peça é feliz ou não.

A instituição do casamento tem seu maior afronto quando se descobre que o Ministro Luterano, um homem de prestígio e certo poder na comunidade, que deveria ser símbolo de moralidade e exemplo das tradições, vive com sua amante desde antes da morte da sua própria cônjuge, sem ter a relação oficializada, como diz a Esposa:

⁴⁶⁹ “Dama, minha camisola” [em alemão, tradução literal].

⁴⁷⁰ “My dear little *Dame, mein Leibchen*, you precious little *Hausfrau* given me by that force in nature called God.”

ESPOSA: Papa, é verdade, Papa, que Fräulein Haussmitzenschlogger começou a morar no reitoria no noite que Mama se mudou e que vocês duas vivem juntas – sem formalidades matrimoniais? Huh, Papa? Bem, uma romance de conto de fadas como essa, Papa, isso me toca muito profunda [...] (WILLIAMS, 2008b, p. 113).⁴⁷¹

A forma irônica e despojada que a Esposa se refere à ausência de formalidades matrimoniais entre o pai e a amante é cômica e manifesta um desprezo à esta instituição, revelando-a falida, sem propósito. Ao mesmo tempo, desvela Hosty como uma mulher livre, em contraposição à Esposa, que é escrava da *Kürche*. A velha vive um romance não convencional, sem se preocupar com os padrões e sua própria imagem social, o que transparece outro tipo de mulher figurada na peça, neste sentido, sem o estigma de estereótipos.

Apresentando os dois espaços ocupados, um pelo Homem e o outro pela Esposa, Tennessee Williams mostra a divisão do mundo fundada sobre as diferenças biológicas, aquelas que se referem à divisão sexual do trabalho, da procriação e da reprodução, que opera como a mais fundada das ilusões coletivas (BOURDIEU, 2012): o reino masculino – a igreja e seu credo patriarcal; e o reino feminino – a cozinha e a submissão serviçal. Estabelecidas como um conjunto objetivo de referências cênicas, as representações de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica da vida social. A organização das relações sociais e familiares em *Kirche*... corresponde às representações de poder, identificando em Homem e no Ministro Luterano sua soberania. Embora gênero não seja o único campo no qual o poder se articula, Williams parece ter constituído um meio persistente e recorrente de dar eficácia à sua significação nesta peça, com isso traz à tona seus contextos a partir das tradições judaico-cristãs e islâmicas.

Tennessee reproduz nas falas da Esposa um sotaque alemão misturado com palavras inventadas: “WIFE: I giff you vun minute to deliver this news provided you keep your mitts off mein coffee and crullers (WILLIAMS, 2008b, p. 121).⁴⁷² Ela reina no cenário destinado à cozinha tanto no dialogismo, com enormes monólogos que atraem atenção somente para ela, como nas ações que a identificam como uma mulher atrapalhada, ao mesmo tempo inteligente e consciente do que acontece ao seu redor. Ela não é alienada, apenas ambígua, uma personagem paródica em relação às tarefas domésticas atribuídas à mulher.

⁴⁷¹ “WIFE: Papa, is it true, Papa, that Fräulein Haussmitzenschlogger has took up residence in the rectory and that she moved in the night that Mama moved out and the two of you’s livin’ high on the hog there on Mama’s accidental—bequest—without no formalities such as a ceremony with license? Well, a fairytale romance like that, Papa, it touches me too deep [...].

⁴⁷² “ESPOSA: Eu dou uma minuto para você dar seus notícias desde que você mantenha seus luvas longe da *mein* café e dos rosquinhas.”

A saliência da Esposa em revidar a imagem de poder que o Homem tem na igreja através de seus extensos monólogos, está nas suas ações burlescas, nas suas revidações ao que o Homem fala/quer/faz, na tentativa de refutar várias vezes a batida na cabeça pelo pai, a própria banana empurrada na boca do Ministro Luterano ou a rosquinha na boca de Hosty é uma evidência que ela busca na diferença sexual um sinônimo de [des]igualdade dentro da hierarquia imposta pela dominação masculina, igualmente um comportamento *camp*, excêntrico e grotesco.

A Esposa se esforça para assimilar os modelos masculinos. Ela supervaloriza as qualidades consideradas exclusivamente de homens ao cobrar do marido dinheiro e alimento para a família, em detrimento das femininas, denotando um forte sentimento de inferioridade internalizado. Isso revela uma ambiguidade nesta mulher, o que tira dela as características tradicionais das *Southern Belles*, das moças do coro, das que esperam seus homens a vida toda para concretizar o papel social imposto ou daquelas que são punidas por sentirem desejo, os retratos da mulher marcados da obra de Williams, como visto. Desta forma, é possível ver uma mulher assexuada, descompromissada do sexo, para liderar a cozinha como seu reinado principal, onde até mesmo ao pai e ao marido ela pode ser ousada e desrespeitadora. Uma mulher que ocupa um espaço inabitável, o país do dragão. Apesar disso, o pai lhe dá na cabeça e o marido a desmerece perante os filhos: “HOMEM: Ignorem essa interrupção de sua mãe. Prestem atenção apenas ao seu Papa [...] Desconsiderem as asperezas e desajustes habituais da sua mãe” (WILLIAMS, 2008b, p. 129, 130).⁴⁷³

Ela insiste em uma discussão com o Homem e tenta dar-lhe várias vezes com um machado de borracha na cabeça. Todas estas tentativas são em vão. Os revides da mulher ao patriarcado são estrategicamente ignorados e esquecidos pela sociedade, assim como não concretizados de fato. Afinal, ela pode reclamar, contudo, sempre voltará à cozinha. Ou a mulher, como está *adestrada socialmente*, não teria capacidade para acertar o poderio do homem que a prende em um casamento servil. Ele, por sua vez, ofende-a de diversas formas e a provocação que mais chama atenção é quando se refere à menstruação. Uma das maneiras mais conhecidas para silenciar e desmerecer a mulher é dizer a ela que está com os nervos exaltados devido à tensão pré-menstrual ou a própria menstruação. “HOMEM: - Por quê? Como a senhora está hoje, Madame? É o estresse causado pela menstruação que a atormenta novamente? [*Ela anda em círculos, ladra frustrada. Três fortes batidas são ouvidas.*]”

⁴⁷³ “MAN: Disregard your mothers interpolation. Heed only your Papa [...] Disregard the usual asperities and disparagements of you mother.”

(WILLIAMS, 2008b, p. 120).⁴⁷⁴ Após o ataque silenciador, ela se frustra e se cala, agindo como uma cachorra, conforme a rubrica. Ela perde as características humanas para ser comparada a um animal, porque já estava falando demais, saindo do padrão silenciado exigido pela sociedade. Uma mulher que sai dos padrões começa a se animalizar, trair sua natureza. A lembrança da menstruação apegando ao caráter apenas biológico de sua estrutura humana, retirando-a do contexto social.

O figurino de Fräulein Haussmitzenschlogger é contraditório à sua decrepitude: veste-se como uma garota *groupie*, roupas da Levis e uma blusa de moletom com uma figura estampada de desenho animado. Na produção de 1979, Hosty foi interpretada por um ator, Harris Berlinksy, no *Jean Cocteau Repertory Theatre*, o que trazia à tona uma estética que se assemelha ao teatro do ridículo de Charles Ludlam e inverte as características de gênero, fortalecendo a imagem da personagem no palco. Seu figurino trazia uma blusa com uma figura da personagem Minnie da Disney.

Hosty foi abusada pelo Ministro Luterano atrás do órgão da igreja. Sua figuração na peça é hipersexuada, já que está grávida e, ao conversar com Homem, ela tenta seduzi-lo, piscando para ele de forma lasciva, o que é abominado por ele. De todas as personagens, Hosty é a mais significativa em relação ao grotesco. Seu corpo é contraditório e ambíguo com sua sexualidade pervertida, uma representação perfeita das mulheres senis, grávidas e bruxas do realismo grotesco descritas por Bakhtin (2008, p. 22-24).

ESPOSA: [...] se cada dois criaturas no Terra fossem você e o senhorita Haussmitzenschlogger, eu diria que nada é melhor que nada, e Haussmitzenschlogger já seria alguma coisa. Oh, ele tem lá suas problemas geriátricas, um perna de pau e uma olho de vidro, mas também está conservado, não é? (WILLIAMS, 2008b, p. 114)⁴⁷⁵

Williams recorda, na figuração desta personagem, as figuras de velhas bruxas grávidas das obras artísticas de terracota de Querche, cidade portuária da península oriental da Crimeia. Além disso, Hosty ri, o que aponta como um sinal forte da expressão grotesca e sua ambivalência. Uma mulher de 99 anos grávida é um tipo de grotesco muito característico, expressivo e ambivalente: é a força feminina representando a morte prenhe, a morte que dá à luz. Com isso, não é possível se notar perfeições, estabilidade ou calmaria a partir deste corpo,

⁴⁷⁴ "MAN: —Why, how do you do today, Madam. Is that little touch of menstrual depression plaguing you slightly again? [She circles around, barking in frustration. Three loud knocks are heard.]"

⁴⁷⁵ "If ever two human creatures deserved each other on earth it's you and Miss Haussmitzenschlogger. I mean something is better than nothing, and Haussmitzenschlogger is something. Oh, she's got her a few geriatric problems, a wood leg and a glass eye, but is otherwise well-preserved, ain't she?"

pois há uma combinação da matéria corporal decomposta e disforme da velhice com o embrião. É a vida se revelando em seu processo contraditório e impreciso, é a “quintessência da incompletude” (BAKHTIN, 2008, p. 23). Tennessee optou em mostrar um corpo feminino que não está separado do resto do mundo, acabado e perfeito. Com esta mulher, expõe um corpo que ultrapassa a si mesmo, desobstrui seus próprios limites. Hosty seria uma mulher ilimitada. A gravidez é uma forma de mostrar-se aberta ao mundo exterior, embora seja um corpo criado e criador, dois elos no ponto que se unem: onde entram um no outro. Hosty tem o corpo desprovido de beleza, como a Esposa, o que se alinha com o lamento inicial do Homem sobre a decrepitude e a juvenília, contrapondo-se à perfeição e ao poder na semiologia do náutilo.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.⁴⁷⁶

Outra figura *camp* que é apenas citada no texto é a mãe da Esposa, que ela chama de Mama: uma mulher de 130,5 kg que, oficialmente, teria se jogado da balsa durante o caminho para a ilha em que moram. A filha lamenta o episódio questionando o pai, querendo saber como uma mulher tão gorda conseguiria ter se jogado naquelas condições. A situação tragicômica é lacônica, grotesca e apresenta mais uma situação simbólica e paródica da mulher na sociedade através da *black comedy*. Obesa, já em idade avançada e sabendo que o marido a trai com Hosty, Mama não vive uma situação de felicidade para uma esposa tradicional e companheira de um Ministro Luterano. Presa ao casamento, ela mal poderia questionar o marido, a figura ilustre masculina, detentor da moralidade. A evidência em ser assassinada deixa claro que não havia em seu casamento uma relação afetiva e que sua presença era um entrave para o Ministro assumir seu caso com Hosty – o impedimento da mulher na felicidade do homem. Era um contrato formal para manter o *status* de casados perante a sociedade religiosa a que pertenciam – um casamento de fachada necessário para a posição social do Ministro. Isso mostra a violência e a forma drástica que a sociedade propõe resolver seus casos de hipocrisia, subestimando a mulher.

Mulheres gordas não são raras nas obras de Williams, tais como Leona em *Small Craft Warnings*, Frieda em *I Rise in Flame*, Cried the Phoenix, Bella em *Some Problems for the*

⁴⁷⁶ Ibid., destaques do autor.

Moose Lodge e em sua versão longa *A House Not Meant to Stand*, a mulher havaiana que atravessa várias vezes o palco em *In the Bar of a Tokyo Hotel*, Mirtle em *Kingdom of Earth* e em sua versão longa *The Seven Descents of Myrtle*, além de Nora em *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* e Alma em *Stairs to the Roof*.

Historicamente, várias maneiras de silenciar a voz feminina indesejada são articuladas na sociedade e Tennessee já usou extensamente, por exemplo, com a loucura, em Catherine Holly de *Suddenly, Last Summer* que é internada para sofrer uma operação de lobotomia. O que sua tia matriarca quer, de fato, é impedi-la que conte como o filho homossexual foi morto e mutilado; assim como a de Blanche, usada para encobrir que é estuprada, sendo internada em um hospício. Mama, com seu corpo grotesco, é jogada da balsa para deixar o caminho livre para o marido. Poderia ter sido presa, internada em um manicômio, um asilo ou convento, se fossem católicos – formas tradicionais de silenciamento da mulher, como dado histórico. O fato de Mama ser uma personagem que não aparece de fato, ser apenas citada, figura a absoluta falta de importância da mulher em relação ao homem e à sociedade na instituição do casamento.

O Ministro que engravida Hosty não é um exemplo de beleza, ele tem a descrição austera da representatividade violenta do patriarcado, que explora, exerce poder, pode dominar, agir com violência e estar acima da mulher em qualquer situação. Sua austeridade lembra as observações da personagem Shanon de *The Night of the Iguana* sobre os alemães e a severidade de Schultz em *Not about Nightingales*. Já a individualidade feminina em Hosty é mostrada no estágio de fusão: um corpo à beira do túmulo e do berço, não é, paradoxalmente, um único corpo, nem é, tampouco, dois. O que está para nascer não tem fala nem gestos. É apenas uma simbologia, uma expressão.

O Ministro, aliás, não tem fala, só a presença cênica. Suas ações dramáticas são marcantes, todavia, enquanto a personagem Homem domina as cenas com suas ações e pelo dialogismo e predominância de monólogos que elevam sua condição a reflexões filosóficas e existenciais, uma espécie de narrador que mostra os principais focos de reflexão. A presença marcante do Ministro é assinalada pelo figurino e objetos cênicos austeros, conservadores, sua figura retrógrada, a própria sociedade religiosamente fixada em tradições figuradas nele, que, na prática, é hipócrita. Suas ações são grotescas e cômicas, ele grunhe ao invés de se lançar ao dialogismo. A sociedade conservadora não quer diálogo, não quer discutir racionalmente, não quer pensar, apenas elege a religião como instituição para *status* e projeção pessoal, sem praticá-la de fato, ocupando seu lugar na vida das pessoas, sem precisar falar; sua presença já impõe. O diálogo nunca fez parte da tradição, que se apraz ditando regras e protocolos.

Quando a Esposa lhe faz perguntas, ele não as responde. O silêncio de uma sociedade que já tem seus estereótipos estampados na aparência, não precisa responder questionamentos femininos, proibindo subjetividades e estancando comportamentos que extrapolam. Sua figura é um pasticho desta hipocrisia social e religiosa que o dramaturgo satiriza. Rememora-se aqui a crítica que o autor faz às instituições religiosas, também, em *Not about Nightingales* na fala atrapalhada do Capelão que obedece às ordens do sistema e não está preocupado se o público entende o sermão.

A presença desta personagem silenciosa do Ministro não destaca as personagens masculinas. Ressalta a Esposa que fala muito, Senhoria Rose e Gretchen que pouco falam, Hosty e até Mama que nem aparece em cena. O contraponto se dá pela fisicalidade de sua presença crítica e pelas ambiguidades que trazem à tona o comportamento violento e que expõe o estereótipo do homem heterossexual. A evidência está no valor cênico dado às mulheres e o exagero grotesco do masculino.

A *blasfêmia* contra as instituições é um dos pontos altos desta peça na cena em que o Ministro joga uma sacola de papel sobre a cabeça de Hosty, bate com sua enorme Bíblia em suas nádegas e, ainda, monta sobre ela. Ele a faz de cavalo para que ela o sirva, domada, adestrada, que obedece às ordens e, quando sai o mínimo do caminho tradicional, leva uma pancada para voltar. Aliás, a única motivação que ele dá a ela são as pancadas da Bíblia. São suas lições, imposições e tradições que a estupram violentamente, impedindo-a de constituir-se como mulher e ser humano, uma vez que sua figura adestrada é puramente animalizada. A Bíblia como instrumento de pancada, de lição e correção para o *caminho certo* é a revelação de uma sociedade que precisa de modelos positivistas e domesticação religiosa, violenta, imposta a partir do moralismo ou da própria moralidade para estabilizar a ilusão de ordem, o que vem dar à religião a força para alimentar sua dominação sobre consciências e subjetividades. Posto que, como mulher, não dispõe de condições racionais e culturais para questionamento e posicionamento diverso – vivendo sempre à custa da *gentileza* dos homens, seres extraordinários e *estranhos* ao seu mundo feminino.

O próprio nome da personagem é uma paródia da feminilidade que se estampa em toda caracterização da mulher. Fräulein Haussmitzenschlogger é um nome longo, difícil de pronunciar, uma brincadeira com as palavras alemãs, o que torna um desafio para os *performers*, não só na caracterização do ator ou da atriz que vai interpretá-la. Para facilitar, o dramaturgo se refere a ela por um apelido Hosty, uma forma curta de seu nome. O nome é, de fato, uma instituição ancestral que define a pessoa, denomina e identifica personalidades e individualidades. Ao usar um apelido, há uma desqualificação da personagem feminina, desde

que são usados a partir de brincadeiras e intimidades inventadas e, no fundo, uma certa aura de *bullying*. Ela seria a mulher que tem o nome que ninguém consegue pronunciar, mas que pode ser chamada por um pequeno apelido mesmo sem intimidade ou laços. Sua identidade não é importante, é seccionada, truncada.

A instituição familiar, do mesmo modo, é motivo de crítica de Tennessee Williams. Ao ensinar a prostituição aos filhos, o Homem, mais uma vez, afronta a família convencional. Não há diferenciação entre sexos deste casal de irmãos adolescentes. Ele ensina aos dois que saiam com homens. Não há uma feminização de Gretchen ou uma masculinização do filho. Ela não é ensinada a ser afável e passiva e ele a ser forte e ativo. Ambos têm a mesma lição, o mesmo aprendizado sexual. Não há uma identidade sexual para eles. O interesse do Homem é o sucesso na prostituição e o dinheiro que vão ganhar. No entanto há alguns detalhes interessantes que podem denotar o estereótipo de gênero: o Homem diz à filha que ela não é inteligente, embora seus atributos físicos compensem essa falta. Quanto ao garoto, ele mostra os genitais e não impressiona o pai. Ao expor as nádegas, o pai faz elogios e se gaba dos atributos físicos do filho, aludindo até certo interesse incestuoso. Isto potencializa o insulto à família tradicionalista. Tennessee faz uma alusão ao machismo que elege o homem com a genitália avantajada como símbolo de masculinidade e força vital, embora capaz de servir de modelo para uma família ou grupo. Como ele não vê isso no filho, ele invoca o preconceito que o associa à homossexualidade. Sua parte do corpo mais admirada seria as nádegas. A masculinidade é aqui medida a partir do tamanho dos genitais.

O corpo do filho exposto obscurece os limites de gênero com seu longo cabelo, que é compreendido como travestismo pelo Homem, considerando esta questão de gênero “um sintoma comum de uma sociedade em estado avançado de decadência” (WILLIAMS, 2008b, p. 128).⁴⁷⁷ A degeneração está presente em todas as partes de *Kirche*...

A conversa com os filhos acontece no espaço da *Kirche*, reino feminino, sempre com a Esposa presente, dando opinião, tentando dominar a situação. Apesar do homem estar no espaço, tentando solucionar o problema com as crianças, fica claro que quem reina ali é a Esposa, porque suas opiniões e intervenções sempre parecem ser certeiras, desde que os planos de prostituir os filhos elaborado pelo Homem não deram certo.

A prostituição sempre foi considerada como uma afronta à família, uma ameaça que poderia destruir seus membros e sua integridade. Aqui, colocada às avessas, faz parte da realidade destas personagens, tratada com naturalidade, mas essencial para sua sustentação.

⁴⁷⁷ “A common symptom of a society in an advanced state of decadence.”

Ao final, quando o Homem retorna a este ofício, ele mostra que só ele pode ser o provedor familiar, retomando os padrões estereotipados de conjunção consanguínea: o pai é centro. E, mais ainda, fortalecendo a tradição patriarcal de que o homem é o único capaz de prover o sustento da família.

Esta peça foi escrita pouco depois da onda de debates e manifestações sobre a posição da mulher na sociedade que acompanharam e deram sequência aos manifestos de 1968, orientados para uma questão feminista de igualdade desde a luta pelo voto feminino muitas décadas antes. Isto posto, não é possível desvincular a peça dos debates sociopolíticos do fim dos anos 1960 e início da década seguinte, visto os substratos girarem em torno da opressão no lar, o trabalho doméstico, a submissão e a violência contra a mulher, haja vista o autor insultar as instituições com figurações *ultrajantes* em contraponto à tradição no que diz respeito à família, casamento e a imagem da mulher e sua posição perante os costumes sociais. O feminismo na década de 1980 seguiu outros rumos: a valorização das diferenças entre homens e mulheres como base para se discutir a igualdade. Tennessee Williams continuou representando a mulher em seus panoramas reflexivos sobre os paradoxos de sua posição na sociedade.

6.5 Agora é a vez das gatas com garras de brilhantes [1981]

“MAGGIE: Qual a vitória de uma gata num telhado de zinco quente? Quem dera eu soubesse... Acho que é só ficar lá, o máximo que aguentar. [...]”

“MAE: Maggie? [Maggie se volta com um sorriso]. Por que você é tão ferina?

MAGGIE: Porque eu sou uma gata! [...]”

“MAGGIE:[...] Brick, sabe como eu me sinto? Me sinto uma gata num telhado de zinco quente.

BRICK: Então pula do telhado, pula! Gatas conseguem pular de telhados e cair no chão sem se machucar.

Maggie: Ah! Claro.”

(Tennessee Williams, da peça Gata em telhado de zinco quente)⁴⁷⁸

“SENHORIA: [...] A mais estranha forma de amor... um homem... e uma gata! Não podemos contrariar a natureza. A natureza diz: - ‘Homem arranja mulher – ou fica sozinho!’ [...] A natureza com certeza nunca disse, ‘Homem arranja gata!’

HOMENZINHO: [de repente, levanta-se sem jeito] A natureza nunca me disse nada.

SENHORIA [impaciente]: Porque você não quer escutar!”

(Tennessee Williams, da peça A mais estranha forma de amor – Uma peça lírica em quatro cenas)⁴⁷⁹

“DENNIS: Olha. A neve ainda está caindo.

VERA: É, dá pra ouvir.

DENNIS: É um belo som.

VERA: O som lembra os passos de um gato andando no veludo.”

(Tennessee Williams, da peça A mulher do gordo)⁴⁸⁰

“(Uma gata berra com veemência diabólica.)

ALMA [furiosamente]: O que você fez? Pisou nela?

⁴⁷⁸ Id., 2016a, p. 42, 48, 49.

⁴⁷⁹ Id., 2012a, p. 232.

⁴⁸⁰ Id., 2011, p. 206.

BEN: Não!

ALMA: Ela não teria gritado assim a menos que estivesse sido ferida.

BEN: Ela acabou de gritar por minha causa, só isso.

ALMA: Se ela gritou por sua causa, é porque você causou algum tipo de lesão deliberada quando teve a chance.”
(*Tennessee Williams, da peça Stars to the Roof - A Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages*)⁴⁸¹

A ação dramática de *Now the Cats with Jeweled Claws* se passa em um restaurante de Nova Iorque, centrando as primeiras cenas em torno de duas mulheres, Madge e Bea, que conversam trivialidades. O restaurante tem uma garçonete grávida que se mostra infeliz, contrafeita e vítima de agressão, bem como um arrogante gerente homossexual, afetado e sem paciência para com as clientes femininas. Em instantes, dois rapazes entram no estabelecimento. Percebe-se que são garotos de programa com um relacionamento homoafetivo. Um deles resolve fazer um programa com o gerente no banheiro do restaurante. Ao saírem dali, já na rua, ambos os garotos sofrem um acidente de moto e o rapaz que havia feito o programa morre, tendo o cérebro amassado e espalhado na rua. O rapaz sobrevivente volta ao restaurante e o gerente insinua que mostrará um futuro grandioso a ele.

Está estruturada em duas cenas e com seis personagens: Madge, Bea, Garçonete, Gerente e os garotos de programa que são nomeados apenas como Primeiro Rapaz [o sobrevivente] e Segundo Rapaz [morto no acidente].

6.5.1 Os embalos de Tennessee Williams: A dança da morte

“DRAMATURGO: [...] Gatas velhas sabem como cair...”

(*Tennessee Williams, da peça I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays*)⁴⁸²

“JANE: [...] [Ele olha para baixo. Um som de arranhão é ouvido nas portas do obturador.] – É a Beret, deixe-a entrar. - Não é legal como os gatos vão embora e voltam e - você não precisa se preocupar com eles. Então, ao contrário dos seres humanos. [Ele abre as portas. Uma gata invisível entra, miando.] Dê a ela - o jantar, dê a ela uma lata de Puss 'n Boots – o sabor preferido dela é de peixe cavalinha... [Ele abre uma lata de comida de gato e a coloca no chão; acaricia a gata invisível por um momento, depois vai até suas roupas, coletando-as do chão.]”
(*Tennessee Williams, da peça I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays*)⁴⁸³

“JOHN: [...] Você tem mantido seus olhos em mim o tempo todo. Toda vez que olho em volta, vejo seus olhos de gata olhando para mim.”

(*Tennessee Williams, da peça Summer and Smoke*)⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Williams (2000a, p. 39-40). “A cat screeches with diabolical vehemence.

ALMA [furiously]: What didja do? Step on 'er?

BEN: No!

ALMA: She wouldn't have screeched like that unless she was hurt.

BEN: She's just got it in for me, that's all.

ALMA: If she's got it in for you, it's because you do 'er some kind of deliberate injury every chance you get.”

⁴⁸² Williams (2012b, p. 236). “[...] Old cats know how to fall...”

⁴⁸³ Williams (2011, p. 204). “[...] A scratching sound is heard from the shutter doors.] —that's Beret, let her in. —Isn't nice how cats go away and come back and—you don't have a worry about them. So unlike human beings. [He opens the doors. An invisible cat enters, meowing.] Give her—supper, give her a can of Puss 'n Boots—mackerel flavored's her choice... [He opens a can of cat food and sets it on the floor; strokes the invisible cat a moment, then crosses to his clothes, collecting them from the floor.]”

“NENA: [...] ouvi o baque daqui assim, o guincho do freio e o barulho da cabeça, bôôôôff, acho que foi a cabeça batendo no asfalto, tem cérebro no chão, olha ali, esbranquiçado...[...] Viu o desastre aí embaixo? O homem bateu a cabeça no meio-fio, tem miolo no asfalto e...”
(Oduvaldo Vianna Filho, da peça *Rasga Coração*)⁴⁸⁵

O texto de *Now the Cats with Jeweled Claws* utilizado neste trabalho foi retirado da última coletânea de peças de Tennessee Williams publicada em 2016 nos EUA chamada *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-act Plays* (WILLIAMS, 2016b, p. 35-59). No entanto a peça foi publicada pela primeira vez na compilação *The Theatre of Tennessee Williams*, Volume VII, em 1981.

Segundo Keith (2016b, p. 190), o editor desta última coleção, Bill Barnes, então agente de Williams na década de 1970, entregou em 1977 à editora *New Directions* um trio de peças com o título *Três peças para o teatro lírico*, contendo *The Youthfully Departed*, *A Cavalier for Milady* e *Urban Problems Confronting*, como visto. Mas o texto da antologia de 2016 foi retirado de outro conjunto de três peças enviadas para a *New Directions* por outro agente de Williams, Mitch Douglas, em 1980, com o título da última peça mudado para *Now the Cats with Jewelled Claws*. Para a publicação de 2016, o editor afirma ter ajustado a grafia britânica da palavra *jewelled* para a estadunidense, *jeweled* [cuja tradução literal seria joias].

Outra versão da peça possui o curioso título *Now and at the Hour of Our Death* [Agora e na hora da nossa morte], rememorando um trecho da oração do pai nosso, referindo-se às passagens em que as personagens cantam à *capella* e aos rapazes que manifestam sua fé em Jesus e Nossa Senhora, quando mostram suas roupas com estampas que se referem a estes santos – a Rosa Mística. Lembrando que o Segundo Rapaz é morto em um acidente na frente do restaurante em que se passa a ação dramática após ter visto a personificação da morte, que ele chama de Mr. Black [Senhor Preto]. Esta personagem já foi utilizada na peça *The Mutilated*, a mesma simbologia personificada da morte: Jack in Black.

Provavelmente, Tennessee começou a escrever esta versão na década de 1960. Os originais desta versão podem ser encontrados nas coleções de Williams na *Performing Arts Collection* [Coleção de artes cênicas], na *Rare Book Room* da *Butler Library* da Universidade de Columbia e na *Manuscripts Division* [Divisão de manuscritos] da Biblioteca da UCLA, Departamento de Coleções Especiais. Há duas datas escritas nos manuscritos das versões de *Now the Cats...*, 1963 e 1969, porém ele deve ter feito consideráveis modificações durante a década de 1970 até abril de 1981, de acordo com Hale (2003, p. 5/10).

⁴⁸⁴ Williams (1976, p. 16). “JOHN: [...] You been keeping your eyes on me allt he time. Every time I look around I see them cat eyes fo yours looking at me.”

⁴⁸⁵ VIANNA FILHO, O. **Rasga coração**. São Paulo: Temporal, 2018, p. 25-26, 36.

Ao analisar as provas das páginas da publicação de 1981, Williams não gostou que a peça *The Youthfully Departed*, em detrimento das outras três, havia sido incluída na coletânea daquele ano e pediu para que fosse substituída pela peça *The Traveling Companion*. Sem que Williams fosse avisado, a editora substituiu-a por *Now the Cats...* Assim, *The Youthfully...*, *A Cavalier...* e *The Traveling...* não foram cotejadas naquela publicação. Na verdade, ele queria retrabalhar *Now the Cats...* para mandá-la para o *Festival de Arte do Novo Mundo* de Miami, que havia solicitado ao dramaturgo uma nova peça para junho de 1982. A organização deste evento não aceitou *Now the Cats...* Alegaram que era muito curta e que tinha problemas com a forma dramática utilizada por Williams. Ele enviou ao Festival a peça longa *A House Not Meant to Stand*, que ganhou uma produção no *Goodman Theatre* (KEITH, 2016b).

Em outubro de 1981, depois de ver o texto de *Now the Cats...* impresso, Williams escreveu à *New Directions* para perguntar se havia alguma maneira de indicar no volume que a peça havia sido publicada como resultado de um mal-entendido, escrita quando estava doente durante os anos 60. Essa confissão parece curiosa na opinião de Hale (2003, p. 3/10), já que o manuscrito foi entregue com datilografia profissional à editora. Como afirma a autora, Williams estava cansado de ser rechaçado pelas suas peças da terceira fase. Por este motivo, ele deve ter solicitado este adendo ao volume impresso, que a *New Directions* não atendeu. O que se observa, é que havia um instinto para sabotar sua própria obra antes mesmo que ela pudesse chegar aos olhos dos críticos.

The Youthfully Departed é uma fantasia poética na qual um casal de amantes já mortos tenta reviver sua paixão terrena através da dança, segundo Hale (2003, p. 1/10), pois esta peça não foi publicada. A morte juvenil é o elo com *Now the Cats...*, na qual há o óbito do Segundo Rapaz no acidente de motocicleta. Há, contudo, a dança do Gerente que impulsiona a cena grotesca de sedução. *Now the Cats...* tem uma conexão, por sua vez, com *A Cavalier for Milady*, não apenas por que possui, da mesma forma, duas personagens femininas que estão preocupadas com questões mercantilistas, neste caso relacionadas ao sexo, mas, também, por causa da dança do fantasma de Nijinsky, que é o ponto alto da figuração da ambiguidade da vida e da morte, em que Nance percebe sua paixão sexual pelo dançarino morto e sua frustração por não ter seus desejos satisfeitos, uma confusão entre carne e espírito que não conseguem estar no mesmo plano. É notória a conexão temática entre as três peças, o que justifica a junção delas pelo autor na trilogia *Três peças para o teatro lírico*.

Na verdade, a dança, nas três peças, evoca a mesma ambientação coreográfica do final culminante da primeira peça de Williams, *Beauty is the Word*, escrita na Universidade do

Missouri quando o dramaturgo tinha dezenove anos, que parece se encaixar em vários cenários de outras peças em que o autor utiliza a dança.⁴⁸⁶

Não há tradição em se associar o conjunto de peças de Williams com a dança ou coreografias, todavia ele a incorpora, de alguma forma, em muitas de suas obras. Rememorando, em peças de todas as fases, pode-se identificar vários trechos com dança. Em *The Glass Menagerie* Jim ensina Laura a dançar a música do *Paradise Dance Hall*. Em *A Streetcar Named Desire*, Blanche seduz Mitch, atraindo-o com uma valsa. Em *Summer and Smoke*, a dança selvagem da cigana contrapõe os dilemas de Alma entre a carne e o espírito. Em *The Red Devil Battery Sign*, a dança flamenca da filha de King, la Niña, relembra seus dias de glória e sucesso com sua banda. *Clothes for a Summer Hotel* retrata o fantasma de Zelda Fitzgerald como uma dançarina. Outras peças em um ato utilizam a dança em momentos cruciais de suas ações dramáticas, tais como *Will Mr. Merriwhether return from Memphis?*, *And Tell Sad Stories of the Death of the Queens*, *Aimez-vous Ionesco?* [fazendo referências explícitas a Isadora Duncan e Nijinsky] e *The Parade, or Approaching the End of a Summer* [com uma personagem que passa a peça inteira dançando].

Os anos 1980 serão lembrados como a década do exagero e da ostentação. A televisão e Hollywood mostravam mulheres luxuosas cobertas de joias. A moda apressou-se por responder a esses desejos criando estilos pomposos. As roupas tinham cores e estampados berrantes. O jeans alcança seu ápice, ganhando *status*. E os shoppings tornaram-se paraíso dos consumistas. Porém, os anos 1980 estiveram *antecipados* em 1978, com o sucesso da discoteca e o brilho dançante do filme *Os embalos de sábado à noite* [*Saturday Night Fever*, direção de John Badham], que contagiou e influenciou os costumes do final daquela década e início da seguinte com o filme de 1980, *Fama* [*Fame*, direção de Allan Parker]. A dança, mais do que nunca, teve um papel importante na socialização dos jovens neste período. Voltam à tona o *glamour* e o charme do excesso e do brilho, deixando de lado o estilo *hippie* que a década de 1970 tinha absorvido e a febre pela dança, que as baladas de rock haviam popularizado por todo o mundo. A juventude trouxe de volta o que já era considerado ultrapassado: roupas sob medida e vestidos de baile. Começava uma das épocas mais conservadoras do pós-guerra, paradoxalmente. Os anos 1980 acompanham o charme e a sofisticação dos anos 1960, porém com esse tal exagero. Eles emergiram como uma reação à geração dos contextos da contracultura: conservadorismo e individualismo. Houve, com isso, a ascensão dos chamados *yuppies*, jovens profissionais urbanos competitivos e preocupados com a imagem,

⁴⁸⁶ Ibid.

em contraponto com os *hippies*, como as personagens do filme *Uma secretária de futuro* [*Working Girl*, de 1989, dirigido por Mike Nichols].

Há um conceito importante a ser considerado neste momento, que é a *onda feminista*. Esta expressão se refere a um momento histórico relevante de efervescência militante e acadêmica no qual determinadas pautas e questões das mulheres insurgiram e dominaram o debate. Esta divisão existe meramente para fins didáticos. Quando há concordância com relação a uma ou outra pauta, poderão existir outras teorias e movimentos paralelos com especificidades desiguais.

A primeira onda estava associada ao voto feminino. A segunda abrange o período que as peças cotejadas foram escritas. Tem seu início em meados dos anos 1950, estendendo-se até meados dos anos 1990. Está associada ao feminismo radical, que teve sua fase mais ativa nas décadas de 1960 e de 1970, coincidindo com a contracultura, e caracterizada como a fase da luta pelos direitos reprodutivos e das discussões acerca da sexualidade. A terceira onda está relacionada à pós-modernidade e trata de assuntos como estupro, o patriarcado, a sexualidade e o empoderamento feminino (DICKER, 2016). Já existem referências à quarta onda, que se refere ao uso das redes sociais e associada ao assédio sexual e à violência contra a mulher (JÓNS, 2013). Por não ser o objeto de estudo desta tese não há maiores explanações sobre o feminismo, entretanto é importante lembrar de suas principais estudiosas e desbravadoras como Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Judith Butler.

Tennessee não utilizou estes expedientes da segunda onda de forma estampada ou levantando bandeiras nas peças da terceira fase, embora estejam alinhadas com eles de certa forma, em algumas situações apresentadas em *Now the Cats...*, citadas no item 6.5.3.

A dança já era um elemento chave de simbolismos, fisicalização de ações que não conseguiam ser expressas pela fala, não exclusiva das peças da terceira fase, como visto. Em *Now the Cats...*, tal como em *A Cavalier...*, a dança é um elemento fundamental pareada com o teatro da crueldade que rege formas não tradicionais de figurar personagens com a fisicalização em contraponto com o sistema stanislavskiano de preparação de atores, quando apenas busca o se mágico. Em *A Cavalier...* quem dança é um morto, um espírito materializado, e em *Now the Cats...* é um homem gay, que seduz um rapaz que morrerá logo a seguir. A morte prematura está ligada à dança de forma intrínseca, como um elemento artaudiano, desigual e paradoxal, como em *The Youthfully Departed* em que suas personagens, também mortas, dançam. A ambiguidade nesta expressão corporal associada à morte é bastante clara. Em vista disso, os *embalos* de Tennessee Williams são figurados com uma coreografia artaudiana da morte nestas *três peças para o teatro lírico*. A dança é um

elemento de resistência para aqueles que estão mortos e de empoderamento para o gay que tem pouco espaço na sociedade, especialmente no período que a peça foi escrita. Todavia, com consequências irreversivelmente trágicas, uma forma dramatúrgica utilizada por Williams para dar conta destas questões até então não retratadas ou consideradas.

Os animais felinos são uma figura de linguagem já utilizada por Williams em outras obras, como em *Cat on a Hot Tin Roof* e *The Strangest Kind of a Romance – A Lyric Play in Four Scenes*, com uma das personagens sendo a gata Nitchivo. Em ambas, as *gatas* são a personificação do amor [quase] não realizado, sendo que na primeira ficou famoso em todo o mundo, principalmente por causa da versão cinematográfica em que Elizabeth Taylor interpreta *Maggie, the cat*. A gata Beret da peça *I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays* [1973] é uma referência que chama atenção por ser indicada nas rubricas como invisível, embora esteja miando e a personagem Tye, inclusive, faz carícias sobre seu pelo. Em *I Rise in Flame, Cried the Phoenix* [1964] há a gata que come os peixes do aquário, associando a personagem Frieda ao animal por tentar dominar o marido.

Há uma referência irônica à famosa peça *The Teahouse of the August Moon* [*Casa de chá do luar de agosto*] (PATRICK, 1961), adaptada em 1953 pelo dramaturgo John Patrick do romance de 1951 de Verm Sneider e que esteve em cartaz na *Broadway* entre outubro de 1953 e março de 1956, dirigida por Robert Lewis. Teve sua versão para o cinema em 1956, com o mais icônico ator estadunidense associado às obras de Tennessee, Marlon Brando. Em 1970, foi adaptada para um musical da *Broadway* chamado *Lovely Ladies, Kind Gentlemen* [*Adoráveis senhoras, homens gentis* – um sugestivo título que remete aos papéis estereotipados de gêneros]. A peça traz subsídios sobre a colonização pós-guerra dos Estados Unidos no Japão, onde as tropas estadunidenses deveriam doutrinar sobre a democracia a partir da visão estadunidense; e ensinar os japoneses a viverem como seres humanos, pois eram considerados primitivos. No entanto a cultura oriental se sobrepõe ao imperialismo e mostra sua força.

Outra trama importante a ser ressaltada é a rebelião das mulheres. Elas se reúnem e decidem construir a comunidade com seu trabalho e aprender as técnicas das gueixas, japonesas que estudam a tradição milenar das artes, dança e canto, e se caracterizam pelos trajes e maquiagem tradicionais com objetivo de agradar aos homens. Não são um equivalente oriental da prostituta, exercem uma posição simbólica na cultura japonesa que reflete *status* e delicadeza. Ao longo dos séculos, esse contexto foi desenvolvido pelo aperfeiçoamento da técnica dessas artes e pela estrutura rígida necessária para se tornar uma gueixa e permanecer como tal. A reivindicação das mulheres camponesas, rústicas, em

aprender essas técnicas deixa claro que ao *ensinar* a democracia e querer adaptar a cultura milenar oriental para o reducionista modelo imperialista estadunidense. As mulheres perceberam que a única forma de crescerem e serem reconhecidas em sua própria cultura é *mostrando suas garras*, assumindo o papel de gueixa, tendo, em decorrência, mais *status* na sua sociedade. Como camponesas elas perderam sua identidade feminina. Elas sabem a diferença de tratamento, estrato e sobrevivência das gueixas e das camponesas nesta sociedade. Há um abismo social entre elas. Esta peça é, entre outras referências, uma síntese da condição da mulher, um paralelo com a sociedade da década de 1980 em meio ao caos metropolitano. A ironia de Williams ao citá-la fica por conta da participação de Brando na adaptação fílmica, fazendo uma personagem oriental, um *yellow face* que não se sustenta como solução artística perante os muitos atores orientais inseridos na indústria hollywoodiana. Ela jamais daria um papel de tanto destaque para um deles, sem esquecer que Brando estava em seu vértice profissional nesta época.

Tennessee continua sua laconicidade, desconstruindo o título da peça de Patrick, utilizando “casa de chá do luar de inverno” (WILLIAMS, 2016b, p. 54).⁴⁸⁷ Além disso, descaracteriza a função da casa de chá, que se dá transformando-a em um local onde se serve bebida alcoólica ao invés da infusão, embora não existam banheiros, os usuários escondem-se no mato do entorno para satisfazer as necessidades fisiológicas. Em *Now the Cats...*, o Segundo Rapaz ironicamente procura um banheiro não para suas necessidades fisiológicas. Ele fará um programa com o Gerente. E aí a ironia se potencializa quando se identifica uma ambiguidade entre essas necessidades fisiológicas e/ou sexuais e mercantilistas.

Now the Cats... teve sua primeira montagem apresentada no *Hartford Stage*, em Connecticut, apenas em 2 de outubro de 2003. O espetáculo era chamado *8 by Tenn* [8 de Tenn em tradução literal ou 8 peças de Tenn], uma coletânea de oito peças em um ato. Foi baseada na versão publicada, bem como em dois fragmentos manuscritos não publicados dos arquivos da Universidade de Columbia, com os subtítulos: *A Libretto for an Opera with Dance* [Um libreto para uma ópera com dança] e *A Stage Entertainment Resembling an Opera-bouffe* [Um espetáculo teatral que lembra uma ópera-bufa]. Segundo a pesquisadora Allean Hale (2003, p. 5/10), o diretor Michael Wilson aproveitou a ideia de ópera cômica, desde que possui trechos com indicação para serem cantados, concentrando a estética no aspecto lírico e na suavização do conteúdo homossexual. O espetáculo valorizava sobremaneira o épico. A produção não utilizou os cantos atonais atribuídos às mulheres do

⁴⁸⁷ “teahouse of the winter moon.”

final da peça ou ao dueto dos rapazes no estilo *capella*. Todavia contratou um coreógrafo e se concentrou na dança como elemento lírico e artaudiano essencial para reafirmar as disposições estéticas da dramaturgia, acreditando que a peça comunica mais pela expressão corporal do que pelo dialogismo. Isso dá um valor muito importante à expressão física das personagens como parte da dramaturgia, aproximando-a de Artaud. Segundo a autora que comenta a encenação, com essa opção estética a peça se transformou em uma comédia obscena com um final surpreendente. O Gerente se tornou uma figura mais sinistra que a descrita por Williams e, no final, cantou a poesia que dá nome à peça, juntando-se a ele todo o elenco em uma coreografia trazendo à tona uma crescente violência, valorizando os aspectos artaudianos da dramaturgia. Enquanto dançavam, uma forte explosão soa estrondosa e todos os membros do elenco olham para o céu enquanto escombros são lançados para todo o lado. Como comenta Allean Hale, sem dúvida, Williams seria não só um dramaturgo, mas um profeta, teria aprovado esse final cataclísmico, especialmente no clima pós 11 de setembro que Nova Iorque estava vivendo na época desta encenação.⁴⁸⁸

Uma produção mais recente de 2011 no La MaMa E.T.C. em Nova Iorque, originária do *Provincetown Tennessee Williams Festival* daquele mesmo ano, destacou o tom *camp* e carnavalesco, trazendo à tona os tons grotescos das personagens, segundo Saddik (2015, p. 59-60). Dirigida por Jonathan Warman e estrelada por Everett Quinton, membro central da *Ridiculous Theatrical Company* e do *Theater of Ridiculous*, com a atriz dos filmes de John Waters Mink Stole e a atriz do *Off-off-Broadway* Regina Bartkoff, a produção trouxe à tona os aspectos psicodélicos da cultura *glam* do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, movimento no qual os indivíduos se vestiam de forma exuberante, chamativa, com cores fortes, com muitos brilhos e *glitter*. O movimento penetrou na cultura urbana, tornando-se um ponto de vista, uma convicção e uma forma de exteriorizar uma personalidade ousada e progressiva. No Brasil, ele chegou com o nome de *New Wave*, com muitas cores e gel com *glitter*. A escolha dos atores, segundo Saddik (2015, p. 60), alinha-se com a visão cômica e obscura da peça. Os elementos apocalípticos e as características épicas da dramaturgia foram excluídos, conquanto o excesso *camp* ressaltou a *black comedy*.

A proposta para a tradução para o português do título leva em consideração o poema que o Gerente canta com o elenco ao final da peça. A grande questão é definir a quem Tennessee se refere ao citar *the cats* [se gatas, gatos ou ambos] como personagens importantes para serem nomeados. A proposição é *Agora é a vez das gatas com garras de brilhantes*. O

⁴⁸⁸ Ibid.

autor figura as mulheres e os homossexuais da peça neste título, excluídos e proscritos na abordagem tradicional de Williams em focalizar os *outsiders* da sociedade. São as únicas personagens da peça. O substantivo no feminino também atribuído aos homossexuais é um tanto quanto *camp* e enuncia o sarcasmo e extravagância formal e estilística do autor nesta obra. Tennessee anunciava em *Now the Cats...* a necessidade de dar voz às mulheres e aos homossexuais, que clamam por liberdade de expressão, igualdade e respeito na sociedade. Ao mesmo tempo em que buscava centralizar a atenção sobre eles e elas, o dramaturgo contrapõe estas personagens com a crueldade do sistema, violento e opressor, que os reduz a estereótipos e normas de comportamento. O dramaturgo continua a não levantar bandeiras, como fez durante toda sua carreira, e essas questões figuram como crítica social e política introjetadas. Talvez não seja tão importante saber quem são as gatas [ou gatos], contanto que se saiba que elas têm garras de brilhantes, fortes, preciosas, cortantes e capazes de deixar sua marca por onde deslizarem suavemente, como o cair da neve.

Não é a única peça de Tennessee Williams intitulada com uma frase intrigante. O dramaturgo é conhecido por seus títulos longos, líricos e extravagantes, como as famosíssimas *Gata em telhado de zinco quente* e *Doce pássaro da juventude* [*Cat in a Hot Tin Roof* e *Sweet Bird of Youth*]. E ainda: *Um domingo adorável para um coração sofredor* [*A Lovely Sunday for Crève Coeur*], *Não é sobre rouxinóis* [*Not about Nightingales*], *Eu me elevo das chamas, gritou a fênix – uma peça em um ato sobre D. H. Lawrence* [*I Rise in Flame, Cried the Phoenix – a Play in One Act about D. H. Lawrence*] e *Escadas para o telhado – uma prece para os corações selvagens que vivem presos em jaulas* [*Stairs to the Roof – a Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages*]. Entre as peças em um ato há os títulos que chamam bastante atenção: *Fala comigo como a chuva e deixe-me ouvir* [*Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen*], *A mais estranha forma de amar* [*The Strangest Kind of Romance*], *Uma análise perfeita dada por um papagaio* [*A Perfect Analysis Given by a Parrot*], *Eu nunca me visto aos domingos até que anoiteça* [*I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays*] ou ainda *A mulher da vila das flores que caem* [*The Lady from the Village of the Falling Flowers*].

Há um curioso cruzamento da obra de Tennessee Williams com a da dramaturga Carson McCullers, sua amiga muito próxima. As obras desta dramaturga estadunidense são muito conhecidas por tratarem de forma pioneira o adultério, a homossexualidade e o racismo, porém, são referências por conta dos títulos originais, extensos, poéticos e singulares, tais como: *O coração é um caçador solitário* [*The Heart is a Lonely Hunter*], *A raiz quadrada do*

maravilhoso [*The Square Root of Wonderful*] e Doce como salmoura e limpo como um porco [*Sweet as a Pickle and Clean as a Pig*].

6.5.2 *Black Comedy*, crítica ao sistema, predomínio da encenação sobre a dramaturgia e a superação da tradição: Quando o absurdo –

“DENNIS: Vera, você tem tanto respeito assim pelas convenções?

VERA: Não, nunca tive o menor respeito pelas convenções.”

(*Tennessee Williams, da peça A mulher do gordo*)⁴⁸⁹

“Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível.”

(*Antonin Artaud*)⁴⁹⁰

“HOMENZINHO: Ela não gosta de crueldade. (Ele a encara.)

SENHORIA (inquieta): Que olhar é esse? O que significa?

HOMENZINHO: Não estou olhando pra senhora. Estou olhando a maldade do mundo. Apaga a luz. Vivi muito tempo num quarto cheio de janelas e era sempre meio-dia e sem cortinas pra fechar. Apaga a luz. [...]”

(*Tennessee Williams, da peça A mais estranha forma de amor*)⁴⁹¹

“VETA. [Impaciente.] Doutor, tenho que continuar me repetindo? Meu irmão insiste em dizer que seu melhor amigo é esse grande coelho branco. Este coelho é chamado Harvey. Harvey mora em nossa casa. Você não entende? Ele e Elwood vão a todos os lugares juntos. Elwood compra passagens de trem e ingressos de teatro para os dois. Como eu disse a Myrtle Mae - se o seu tio era tão solitário e ele tivesse que levar algo para casa - por que ele não podia levar um ser humano? Ele me tem, não é? Ele tem Myrtle Mae, não é? [Ela se inclina para frente.] Doutor- [Ela se levanta para ele. Ele se inclina em direção a ela] Vou lhe contar uma coisa que nunca contei a ninguém no mundo antes. [Coloca a mão no ombro dele.] De vez em quando eu mesma vejo aquele grande coelho branco. Agora, isso não é terrível? Eu nunca contei isso a Myrtle Mae.

SANDERSON [Agora convencido. Levanta-se.] Sra. Simmons.

VETA. [Endireitando.] E o que há mais a falar – é que ele é tão grande quanto Elwood diz que é. Agora nunca diga isso a ninguém. Doutor. Tenho vergonha disso. [...]”

(*Mary Chase, da peça Harvey – a Comedy in Three Acts*)⁴⁹²

Em *Now the Cats...*, Tennessee leva o uso da música a extremos para contrabalançar as ações dramáticas, bem como o afastamento crítico perante as questões do consumismo e da situação da violência e do caos urbano. Há um grande trecho da peça em que Primeiro Rapaz e Segundo Rapaz não falam e sim cantam um dueto a *capella*. Eles se referem à sua relação e comentam sobre os clientes que atendem ao fazerem programas. A homossexualidade é figurada sem lançar mão do diálogo convencional. Williams viu nesta forma dramatúrgica uma maneira de libertar as personagens da linguagem verbal e, assim, causar incômodo,

⁴⁸⁹ Williams (2011, p. 205).

⁴⁹⁰ Artaud (1999, p. 105).

⁴⁹¹ Williams (2012a, p. 244).

⁴⁹² Chase (2014, p. 5). “VETA. (*Impatient.*) Doctor- do I have to keep repeating myself? My brother insists that his closest friend is this big white rabbit. This rabbit is named Harvey. Harvey lives at our house. Don't you understand? He and Elwood go every place together. Elwood buys railroad tickets, theater tickets, for both of them. As I told Myrtle Mae- if your uncle was so lonesome he had to bring something home- why couldn't he bring home something human? He has me, doesn't he? He has Myrtle Mae, doesn't he? (She leans forward.) Doctor - (She rises to him. HE inclines toward her.) I'm going to tell you something I've never told anybody in the world before. (Puts her hand on his shoulder.) Every once in a while I see that big white rabbit myself. Now isn't that terrible? I've never even told that to Myrtle Mae.

SANDERSON. (Now convinced. Starts to rise.) Mrs. Simmons.

VETA. (Straightening.) And what's more - he's every bit as big as Elwood says he is. Now don't ever tell that to anybody. Doctor. I'm ashamed of it. [...]”

comoção ou riso, justapondo a não identificação do público com a ironia e reflexão. Com isso há uma quebra de qualquer coerência racional da matéria ficcional nesta discussão sexual e uma aproximação formal ao mesmo recurso usado em *The Mutilated* com o coral natalino.

Há uma remissão a uma obra de Artaud (SADDIK, 2008b): na primeira apresentação da peça *Les Cenci* [*Os Cenci*] em 1935, o próprio Artaud interpretou o Conde Cenci e o episódio ritualístico ao cantar o texto foi uma tentativa de ir além da significação racional da linguagem. Embora essa abordagem não tenha sido bem-sucedida com o público e tenha levado a peça ao fracasso financeiro, ela ajuda a destacar sua importância como espetáculo fora dos padrões da época, apresentando uma realidade imediata além da lógica e do entendimento psicológico, tal como em *Now the Cats...*

Ao se apresentar ao público a realidade social do garoto de programa, mostram-se personagens fora dos estereótipos da sociedade de consumo que Magde e Bea querem reproduzir, burguesas, extremamente arrogantes e com ar superior perante aqueles que as servem ou são de camadas sociais inferiores, como estes dois rapazes. O que se enfatiza são dois pares de personagens antagônicos, que não possuem embate dialógico direto. Há um choque cênico evidente com a contraposição de seus pontos de vistas, condição social e ação dramática, tudo muito diferente entre si. Causando, com isso, estranhamento no espectador, um aspecto épico evidente.

Cartazes são usados para identificar pontos-chave da peça como elementos épico-líricos, tal como já tinha feito em *The Glass Menagerie* quase 40 anos antes. O primeiro tem o título *Trivialidades*; seguido pela dança de Bea e Madge; e quando o Gerente canta – outra marca épica que romper a ilusão realista. Esta canção em particular realça um excesso de frenesi sensual, quando outro cartaz escrito *Banalidades* é mostrado quando puerilidades da vida são discutidas por Madge e Bea. O próximo cartaz é usado por Sr. Black. Em *The Mutilated*, a morte poupa Trinket e Celeste, porém aqui, leva o Segundo Rapaz com o acidente violento na frente da lanchonete, evitando apenas o Primeiro Rapaz. O público não vê a morte. Todos ficam sabendo por relatos, sons incidentais e pelas consequências mostradas nas cenas posteriores – outra característica bastante forte do teatro da crueldade, a valorização da comunicação cênica de forma diversa ao dialogismo. Mais uma vez, recursos épico-líricos para tirar a naturalidade das ações dramáticas e que se alinham aos expedientes formais do chamado teatro do absurdo, de acordo com as orientações de Berrettini (2004, p. 102-103).

Quando a Garçonete diz que foi atacada no metrô, o Gerente declama um poema, cuja primeira frase dá nome à peça. A contraposição da violência com a poesia causa estranhamento.

A música do coral segue como o coro de *The Mutilated*, anunciando a vez daquelas que estiveram em situação opressora agora ter o seu brilho, que não existia, não era possível ser visto, porque a sociedade ofuscou. O mais interessante nesta frase que dá título à peça neste verso é a palavra *now* [agora]. O dramaturgo anuncia com isso que já foi a hora de tolerar a violência e a opressão, é *agora* a hora da mudança, do brilho daqueles que precisam sair da obscuridade social. Começando o poema e o título da peça com a palavra *agora* ele dá voz a uma espécie de narrador, no caso uma descrição lírica, como se fosse uma anunciação épica, rememorando o guia turístico no alto-falante da peça *Not About Nightingales* ao anunciar a prisão isolada em uma ilha deserta aos turistas em um barco como uma grande atração. Com *Now the Cats...* anuncia-se que após todo o momento difícil, existe uma oportunidade para quem tem, de fato, o poder para arranhar uma parede, deixar a marca e mostrar suas garras. Como se o narrador anunciasse, também, um novo espetáculo, uma nova dramaturgia, uma nova abordagem da mulher.

Para Saddik (2015, p. 59) há uma mensagem social nesta peça sobre a cidade civilizada em estado de anarquia, violência e caos, as personagens servindo de espectadores silenciosos e os privilegiados que se sentam na plateia, assistindo à dor dos despossuídos, que nada têm o que fazer para mudar esta situação, para alterar o padrão imposto por aqueles que estão no poder. Um contraponto com duas perspectivas ideológicas antagônicas funcionando como recurso épico-lírico.

Now the Cats... é uma peça que deve ser observada pela lógica da moral invertida, como visto. Não apenas as tentativas de comunicação racional e linear são quebradas com as frases truncadas, trazendo uma ideia de histeria e tumulto que está sempre logo abaixo da superfície da escrita do autor. É uma cidade que está solta à peste, à base do colapso, onde as pessoas buscam sobreviver freneticamente à custa umas das outras. Referências à sexualidade livre e à ameaça de morte, violência, medo e anarquia estão espalhadas por toda parte.

Madge sugere que um massacre pode ocorrer por existirem tantas preferências diferentes a respeito dos canais de televisão no hotel. Ela fala que as ruas foram invadidas por compradores ávidos e enfurecidos para consumir, dizendo que isso é obsceno. E Bea diz que espera o apocalipse: que uma bomba caia sobre a cidade para resolver o caos (WILLIAMS, 2016b, p. 39). Há muitas referências aos problemas urbanos da metrópole: superpopulação, consumismo, congestionamento. Bea diz até que a melhor solução é se locomoverem

flutuando. As reclamações das duas mulheres crescem com o desenrolar da peça: o restaurante serve como comida o resto do dia anterior, Bea percebe que o local é sujo, reclama dos serviços precários da Garçonete e do Gerente, além da honestidade: uma vez Madge guardou uma pulseira de prata no restaurante e não conseguiu resgatar; as lojas são cruéis, as mulheres compram muito e não conseguem se locomover com a quantidade de embrulhos; os taxistas molestam as mulheres. A lista da crueldade da metrópole é longa.

Ao final, Madge, que faz um curso sobre problemas urbanos, está preocupada com a crueldade da metrópole e seu retrato consegue evidenciar as dicotomias entre progresso e suas consequências, suas idiosincrasias, a violência e a desumanização urbana. Não há como deixar de recorrer ao teatro da crueldade para entender o papel da metrópole como uma personagem na peça.

A sexualidade perversa é introduzida com as entradas de Primeiro Jovem e Segundo Jovem, em meio às discussões sobre amor, morte e degeneração sexual/social, quando o Primeiro Jovem exclama: “Eu já lhe disse isso que sou um alienígena social? Um anarquista?” (WILLIAMS, 2016b, p. 56).⁴⁹³

A forma de se comunicarem através de música e das mulheres com linguagem truncada é, além disso, uma fuga da linguagem tradicional na dramaturgia, o que parecia de forma muito próxima a escrita de Tennessee com a proposta artaudiana.

Now the Cats... é fruto de uma composição dramática extraordinária de Tennessee Williams, tanto na forma quanto no conteúdo. Formidável no sentido de que foge do comum, uma composição nada regular. É outra amostra enigmática do envolvimento de Williams com as convenções existencialistas do chamado teatro do absurdo e das abstrações anárquicas do teatro da crueldade. Como fez em *Kirche...* e *The Remarkable Rooming-house of Mme. LeMonde*, estes são seus três trabalhos que mais se destacam do conjunto inteiro de sua obra em matéria de transgressão e experimentalismo. Em *Now the Cats...*, a tessitura das personagens é, também, baseada no exagero. São personagens satíricas e quase fantoches, “um padrão de imagens apresentando as pessoas como criaturas desorientadas em um universo incompreensível” (HARMON; HOLMAN, 2010, p. 2),⁴⁹⁴ certamente o país do dragão que Williams se referia alguns anos antes. E, similar a *I Can't...*, as personagens mal se comunicam entre si, embora passam o tempo todo falando umas com as outras. O dialogismo é irracional, ilógico e musical. Há um reflexo surreal sobre a fugacidade da vida, das relações humanas, dos sentimentos e da incerteza do destino – uma distensão artaudiana da linguagem.

⁴⁹³ “Did I ever tell you that I’m a social alien? Anarchist?”

⁴⁹⁴ “a pattern of images presenting people as bewildered creatures in an incomprehensible universe.”

O dramaturgo deixa claro que os protótipos adotados pela sociedade como corretos, naturais e que obscurecem as subjetividades levam à solidão e ao isolamento do convívio coletivo. Isso fica claro quando se observa a gravidez ignorada da Garçonete, na velhice personificada por Madge e Bea, na violência da metrópole que, com seus diversos problemas, engole as relações humanas e na homossexualidade assumida, tanto do Gerente quanto do casal de jovens.

Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 192) afirmam que *Now the Cats...* traz as duas personagens gays mais atraentes e tridimensionais de toda obra de Williams e elas não possuem nomes: o Primeiro Rapaz e o Segundo Rapaz, mesmo que à primeira vista possam parecer caricaturas clichês de homens gays que usam jaquetas rosas brilhantes, são personagens multifacetados. Eles são confiantes e abertos sobre sua sexualidade e seu relacionamento. O que pode ser um risco à vida, revelando-se o mundo cruel, preconceituoso e violento com os gays. Como Madge e Bea, a conversa deles está ligada à interpretação e subjetividade perante a fidelidade e as incoerências da vida que os levam a não praticá-la. Eles são como que um reflexo das duas mulheres Madge e Bea. O Primeiro Rapaz quer que seu relacionamento com o outro tenha como base o amor, segurança e permanência. Tal como Bea, que acredita que a infidelidade é um crime contra o amor. Ele confessa que o sentimento amoroso dá sentido à relação. Seu parceiro vê a relação amorosa de outra forma, apenas um jogo para se distanciar da personificação da morte, que, de fato, aparece do lado de fora da janela do restaurante, anunciando o apocalipse para um deles em um acidente. Madge, se comparada com este rapaz, é incisiva, racional, coloca as ilusões de Bea em choque quando simplifica seus problemas conjugais.

A utilização da mesma figura, a morte, em duas peças realça o vínculo que Tennessee denotava nas da terceira fase, as relações entre elas, os entrecos e as personagens com similaridades.

Com estas duas personagens dos rapazes há um afastamento do real, ao serem reconhecidas sem nomes na peça e confundindo-se com as imagens veiculadas pela sociedade midiática. Tennessee já percebia que a sociedade convive com personagens da ficção no mesmo patamar hierárquico, e retratá-los sem nomeação é uma busca por um mundo material mais palpável no qual a ficção é distinta da realidade. É mais um elemento que distancia esta peça do realismo e remete aos recursos artaudianos. Essas personagens discutem não realidades ou a realidade, mas se são plausíveis, prováveis ou possíveis. Seriam parte da grande teia de possibilidades criadas pelo autor dentro da reflexão surreal sobre a natureza fugaz da vida, do amor, de suas incertezas e da inevitabilidade artaudiana do destino humano.

Nomeados apenas como primeiro e segundo, como peças de um maquinário, os rapazes parecem fazer parte de uma sociedade que não precisa dos nomes dos seus integrantes, principalmente porque são homossexuais e não aceitos como são, de fato, na sociedade.

De muitas maneiras, esses jovens amantes espelham um casal anterior de Williams, Alma Winemiller e John Buchanan Jr., de *Summer and Smoke*. Alma Winemiller e o Primeiro Rapaz compartilham a visão de que a busca humana por amor é algo maior que a gratificação carnal. O Segundo Jovem e John são criaturas cheias de paixão que se esforçam para viver o momento e aproveitar a vida. O destino do Primeiro Jovem reflete o de Alma, já que ambos devem enfrentar o futuro sozinhos e sem o objeto de seu afeto (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005). Em última análise, ambos buscam consolo, por mais fugaz que seja, nos braços de estranhos. A vida mostra-se cruel para todos: os que buscam o amor ficam sós e os que buscam a diversão são punidos.

Não se trata de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais. O fato de existirem chaves profundas do pensamento e da ação segundo as quais todo espetáculo é lido é coisa que não diz respeito ao espectador em geral, que não se interessa por isso. Mas de todo o modo é preciso que essas chaves estejam aí, e isso nos diz respeito (ARTAUD, 1999, p. 69).

Now the Cats... revela a crueldade do mundo e a existência se desnudando, mostrando-se com linguagem truncada, seres integrados, conquanto incapazes de dialogar, senão pela simbologia de suas ações, seus objetos cênicos ou sua fisicalidade, a dança ou suas expressões corporais. As compras que fizeram na loja de departamento, os pedidos sofisticados que fazem à garçonete para consumir alimentos e bebidas, os figurinos exagerados, tudo parece ser mais importante do que é, de fato, dito pelas personagens. Seus gestos e sua fisicalidade são mais significativos para mostrarem o mundo em que vivem, levando em consideração a dança para a sedução e a dentadura do Gerente sendo recolocada após o sexo oral. O que se destaca, além disso, é o tom de *black comedy*, questões sérias sendo levadas pela comicidade, materializando elementos épico-líricos, sem dúvida, e que remetem ao teatro da crueldade.

Como em *In the Bar of a Tokio Hotel* e em *I Can't...*, sua linguagem é truncada e fragmentada, com frases incompletas e pensamentos que são interrompidos por um período e depois completados por outra personagem. As seguintes linhas das primeiras falas são típicas desse tipo de simbiose:

BEA [*sentando-se e colocando o coelho ao lado dela*]: Ah, sim, o coelho estava embrulhado, mas o papel de embrulho foi arrancado em uma confusão com clientes na Guffle's. A liquidação pós-natal criou.

MADGE: Uma atmosfera de histeria na loja de departamentos. (WILLIAMS, 2016b, p. 37).

As tentativas de comunicação racional e linear são quebradas nesta amostra, alastrando-se pela peça toda, definindo o cenário para a atmosfera de pânico e tumulto que aprofunda a obra. Estas são questões emblemáticas em Artaud, a reação humana com a peste, ao mundo cão, pois a regularidade entra em colapso e a população enlouquece e saqueia as riquezas que não servirão a nenhum propósito (ARTAUD, 1999). O caótico frenesi de tumultos causados por consumidores que saqueiam as lojas, fervilhando como uma *peste* é uma clara remissão artaudiana. Artaud viu seu teatro de crueldade como se fosse a própria peste negra, destruindo a civilização e forçando a confrontar o estado mais primitivo, agitando a racionalidade. Tennessee, por sua vez, tem suas personagens habitando o país do dragão.

A linguagem aqui funciona como a peste, como que destruindo as palavras, *comendo* partes das frases. É a peste na forma dramática de Tennessee Williams. O caos se alastra nas ações da peça para somar-se às referências da crueldade que Artaud se refere, é a peste, também no conteúdo. Referências à perversão que pode aparecer a qualquer momento e à ameaça de morte, violência, medo e desordem estão espalhados por todo o lado.

Williams combina os elementos antirrealistas com alienação épica e características artaudianas. São elementos formais diferentes, embora juntos sejam usados para desmembrar a forma dramática em vários níveis. E isso se pode observar após o acidente de carro e a remoção do corpo, um final caótico para a situação trágica, como a da peste de Artaud.

A Garçonete anuncia que não voltará mais ao trabalho, já que foi atacada no metrô, uma referência provável sobre as gangues que invadiam as ruas e o metrô de Nova Iorque naquela época. Somente em *The Red Devil Battery Sign* essas gangues tiveram papel proeminente na crueldade oferecida pela cidade, pois elas assassinam brutalmente o protagonista King. Esta peça foi escrita alguns anos antes ou talvez até concomitante com *Now the Cats...* A moça não tem outro jeito de ir trabalhar senão usando o metrô.

Tal como em *I Can't...*, as personagens sofrem porque o lugar em que estão inseridas é de amargura e consternação, penúria e dor, o país do dragão. Aqueles que estão confinados neste espaço metafísico que supera tempo e espaço, parecendo mais uma condição interna do que externa, são vítimas deste mundo sem compaixão e inóspito. Se o país do dragão é uma disposição existencial, seus residentes não conseguem lidar com as dificuldades que o tempo e o espaço lhes promovem. Tudo será cruel, tudo será um entrave. Este seria o *País Artaudiano*, o lugar que as personagens estão sujeitas aos efeitos do teatro da crueldade. As personagens parecem viver em um mundo onde há uma revolta existencial sob as quais elas

têm que arcar com suas consequências, sejam elas linguísticas, físicas e antipsicológicas – o *País Tennesiano*. Toda a sociedade em que estão dispostas não tem racionalidade, é bruta e antagonista. O performatismo, a fisicalidade e a ausência de conflitos na dramaturgia são os meios pelos quais *Now the Cats...* pode abalar as certezas do mundo.

O texto foge da coerência racional e, mais uma vez, é a natureza humana predatória que é revelada inevitável, como uma característica do *país tennesiano*. A matriz artaudiana ou elementos dela esparsos nestas peças podem ter sido internalizados por Tennessee Williams a partir de sua circulação nos teatros do *Off-off-Broadway*, e na estética neles praticada, mais do que por via direta e a partir do contato com as formulações de Artaud.

Estas peças artaudianas de Williams revelam uma nova reivindicação sobre a leitura da realidade. Abrem novas possibilidades de interpretação da vida, vão além das regras e dos limites possíveis já feitos na dramaturgia estadunidense entre os anos 1960 a 1980. Provam que o teatro pode atingir o mundo das exceções tanto na estética quanto na reflexão, o meio pelo qual a obra de arte torna-se ação política e expressa a quebra dos comportamentos normatizados.

Tennessee Williams utilizou em diversas de suas peças da terceira fase o *Grand guignol*, o que veio acentuar as dimensões do teatro da crueldade, fazendo com que aspectos lúgubres e tétricos fossem evidenciados tanto nas personagens quanto na composição cênica. A morte e a crueldade da metrópole estampam o aspecto sinistro de *Now the Cats...*

A música e a dança têm um aspecto importante. Magde e Bea falam dos ritmos da gavota, da polca, do *acid rock*, todavia é o Gerente da lanchonete que faz uma dança sensual, bizarra, que está alinhada ao *camp* para tentar seduzir os rapazes. O Gerente é um homossexual efeminado e extravagante. Seu figurino já mostra, de forma redundante, sua homossexualidade. O paletó incomum com rabo de andorinha e o cravo na lapela, lembrando os costumes dos homossexuais ao utilizá-lo para se identificarem, como uma remissão a Oscar Wilde e *Reading Goal*, prisão na cidade de Reading, em Berkshire na Inglaterra, onde Wilde ficou preso por dois anos, condenado a trabalhos forçados por ter cometido atos homossexuais. Wilde era conhecido pelas roupas extravagantes e pelo cravo na lapela. O gerente tem uma figura grotesca e cômica, uma forma debochada das incoerências pessoais e da condição social do homossexual estereotipado, sempre em busca de sexo ou de dinheiro através do sexo. Quando de sua dança engraçada, a música respeita o direcionamento dialógico das personagens, ficando mais alta ou mais baixa, mais rápida ou mais lenta, funcionando como narrativa para os homens que são colocados como mercadoria ou produtos a serem consumidos, como escolhidos numa vitrine, tal como as promoções e liquidações de

Natal que as duas mulheres acabam de passar. O sexo é um produto, revelando o desgaste das relações humanas na sociedade capitalista, focada apenas na economia, tal como um elemento estético da *Pop Art*, revelado corajosamente. A cena da dança é o grande elemento de contraposição a estas questões. O Gerente dançando é cômico e *camp*. Ele se comunica com os rapazes, avisando que está disponível para uma aventura sexual, eventualmente até pagar para isso. A comunicação é entendida, inclusive eles comentam que o homem usa dentaduras e como seria o sexo oral com alguém que não teria dentes. Esse diálogo dos rapazes só acontece por conta da comunicação não verbal do Gerente. Há aqui uma equalização da comunicação física com a verbal, rememorando o teatro físico de Grotowski. E a comparação da boca desdentada com o órgão sexual feminino ou o ânus do Primeiro Rapaz é um elemento satírico ultrajante às convenções sexuais burguesas e um recurso *camp* e da *black comedy*.

O consumismo está em diversos momentos da peça. Pode ser percebido nas brigas de consumidores na loja Guffel, onde a violência os domina, resultando em pontapés e contusões, machucados e impossibilidades de locomoção. Bea, inclusive, informa que teve que seduzir o ascensorista do elevador para sair do prédio. As ruas estão cheias de consumidores enfurecidos, loucos para comprar e se fartar. O restaurante tem uma estratégia de servir como prato do dia o que sobrou do dia anterior para economizar produtos, minimizar perdas e aumentar os lucros, sem preocupação com a qualidade e a satisfação do usuário. Em ambos os momentos, em que tanto as mulheres quanto os rapazes pedem comida, ninguém decide devorá-la. A fome não parece uma necessidade humana, o que não é deixado de fazer são os pedidos de consumo de alimentos e bebidas à Garçonete. Estes sim, parecem ser uma necessidade primordial. Os pedidos, inclusive, são de pratos sofisticados como frango supremo, truta de rio das montanhas sem molho, Martini, coquetel, whisky, salada *caleshow*. A bolsa grande da marca luxuosa francesa *Longchamp* de Madge que parece uma mala de viagem é um indício de quem tem muita coisa para carregar, uma grande consumidora. Quando ela guarda sua luxuosa bolsa sobre os pés, reclama à amiga que não quer que seja pisoteada, mas Bea responde que deverá fazê-lo. Seria, na figura de linguagem, a mulher que pisoteia o produto comprado ou o consumismo, a bolsa simbolicamente, que poderá abafá-las, pisoteando-as e as obscurecendo na multidão. Elementos do consumismo são vistos como a crítica da *Pop Art*.

O mercantilismo estampado na relação sexual entre o Segundo Rapaz e o Gerente é outra forma de figurar as fragilidades das relações apoiadas pela ideia comercial da venda do corpo como realização pessoal. Segundo Rapaz é categórico, mordaz e mercenário quanto a isso: “PRIMEIRO RAPA: O que você escreveu naquele papel que você pediu para ela

entregar ao gerente?/SEGUNDO RAPAZ: Meu preço. E onde eu vou estar. [*Ele se levanta*] Sabe, a gente pode ficar à toa ou usar nosso tempo para lucrar” (WILLIAMS, 2016b, p. 54).⁴⁹⁵ A forma que o rapaz lida com a homossexualidade, explorando os homens com quem sai, tendo-os como uma fonte de renda, desumanizando-o, inclusive ele imagina que está com o Primeiro Rapaz ao fazer sexo com o gerente, objetificando quem apenas lhe paga. E neste momento não há diferença entre uma mulher ou homem. A prostituição mostrada por Tennessee vai além do gênero, é uma forma de apontar questões que não estão na superfície da sociedade, é mais um dos elementos que compõe a grande massa de problemas urbanísticos apontados na obra. Fazendo isso, Tennessee revela a homossexualidade tal como a sociedade a encara, marginalizada tanto quanto a prostituição, uma negação e não aceitação moralista e hipócrita, que pratica e consome, mas não assume.

Há a referência ao hotel *The Everglades* como um produto a ser consumido nas férias e os serviços que ele oferece para serem consumidos quando o casal estiver desfrutando das férias, tal como os muitos canais de TV. Toda vez que Tennessee referencia um produto e sua vasta disponibilidade a consequência é o caos: neste caso ele fala das confusões que a população que assiste aos canais de TV pode causar em busca do consumo do entretenimento, desde que há muitos gostos diferentes, causando distúrbio e violência. E é ele, o consumismo, o grande vilão responsável pela crueldade da metrópole. O grande dragão que engole, queima a humanidade em Nova Iorque, deixando-a anárquica.

Há a proposta macabra em relação à morte do michê, consumido pelo acidente causado pela grande metrópole abarrotada de elementos da modernidade, que afasta as relações de afeto entre as pessoas, consumindo a todos, tal como quer que todos sejam consumidores ávidos e partícipes das riquezas.

Refletindo, ainda nesta década de 1980, os artistas visuais da *Pop Art*, Tennessee faz um bombardeio de crítica à sociedade de consumo abordando muitos de seus signos estéticos massificados. Sua linguagem truncada e a ausência de abordagem psicológica de personagens para pará-las com a realidade é figurativa e faz referência aos costumes metropolitanos e os problemas urbanísticos, ideias e aparências do mundo contemporâneo. A matéria ficcional é extraída deste meio ambiente urbano de Nova Iorque, de seus aspectos sociais e culturais, tal como um jornal sensacionalista que mostra a espetacularização da morte pela crueldade da metrópole, anúncios publicitários nos cartazes brechtianos, cinema. Tudo isso como uma referência crítica às censuras às artes, elementos da sociedade de consumo e de conveniências

⁴⁹⁵ “FIRST YOUNG MAN: What did you write on the slip you gave her to give him?/SECOND YOUNG MAN: My price. And where I’ll be. [*He rises.*] We have some time to kill or turn to a profit.”

no restaurante, na loja Guffel, no hotel, no consumo estereotipado no comportamento das personagens. Williams faz diversas referências críticas: ao *status* social, à violência e aos desastres, ao retratar Madge e Bea em contraposição com os funcionários do restaurante e os rapazes; a sensualidade e o erotismo, tal como o artista plástico Tom Wesselmann, na dança do Gerente e o programa no banheiro; aos símbolos da sociedade de consumo, tal como o artista visual Edward Ruscha, como a loja Guffel e a bolsa da *Longchamp*. Com esta verdadeira colagem de signos e referências, esta peça lembra o trabalho do expressionista abstrato e de *Pop Art* Robert Rauschenberg, novamente, que congemma objetos e materiais os mais diversos possíveis em colagem tridimensional.

Em *Now the Cats...* Williams ironiza o mundo e ostenta sua visão crítica da contemporaneidade, a visão ácida sobre as transformações da sociedade que a levaram a ser mais diluída, mais virtual e ao consequente desgaste das relações humanas. Williams compartilha sua desconfiança com autores como Ionesco, Genet e Beckett, na linguagem verbal. Para ele, esta dramaturgia não pode captar a realidade e comunicá-la. O dramaturgo expõe uma linguagem irônica e zombeteira, uma derrisão da linguagem verbal, para desguarnecer a condição humana, desnudá-la dos estereótipos e da tradição linguística, da estética formal da dramaturgia estadunidense.

O enorme coelho que Bea comprou de presente para o filho *mongoloide*⁴⁹⁶ da amiga é uma clara alusão à peça *Harvey – a Comedy in Three Acts*, de 1944, da dramaturga Mary Chase. É uma fábula surrealista, baseada na antiga mitologia celta sobre um coelho gigante que acompanha o único homem que é capaz de vê-lo. Foi adaptada para cinema e televisão várias vezes, destacando-se o filme de 1950, estrelado por James Stewart, dirigido por Henry Koster. No Brasil, o filme se chamou *Meu amigo Harvey*. A peça, com o título *Harvey*, foi montada em 1951 no TBC com direção de Ziembinski, com Celia Biar e Luiz Calderaro. A personagem Elwood está sempre *acompanhada* por Harvey, um coelho imaginário com dois metros de altura que o rapaz faz questão de apresentar a todos. É raro o dia em que este excêntrico comportamento não causa algum transtorno. A referência desta peça nas primeiras falas de *Now the Cats...* é um anúncio de que algo de surreal deverá ser visto na peça. Ela, de fato, acontece através de uma crueldade tennesiana intrínseca ao contexto das personagens, que lembram Artaud. Com isso, emoções e sentimentos, ao contrário do teatro psicológico associado à obra tennesiana, agora seria expresso através da fisicalidade, criando alegorias e uma visão arquetípica relacionada mais com a metafísica do que com a realidade – uma forma

⁴⁹⁶ Tennessee faz uso da expressão, hoje não mais utilizada, *mongoloide*. O filho da amiga, ao que parece, tem Síndrome de Down ou alguma deficiência intelectual.

de despertar o inconsciente da plateia. Estratégias estas que remetem diretamente ao teatro da crueldade.

A expressão verbal nesta peça, juntamente com *I Can't...*, sofreu uma transformação. As velhas formas são evitadas, eliminando elementos que caracterizam essencial e exclusivamente a linguagem literária, seu lirismo típico herdado das tradições do Sul dos Estados Unidos. Tennessee, do mesmo modo, introduz termos e expressões mais escatológicas, mais coloquiais, cuja intenção parece sacudir o leitor/espectador. Isto revela uma atitude revolucionária do dramaturgo e pioneira na dramaturgia estadunidense, seguindo os passos dos colegas europeus que trabalhavam o chamado teatro do absurdo, embora não tratasse da aplicação dos mesmos princípios e pensamento tal como os europeus faziam. Artaud, de forma similar, dirigia críticas à linguagem, o teatro é a arte da representação e não da palavra. Em *Now the Cats...* a palavra está relegada a um plano secundário, o gesto e o signo se destacam e figuram melhor. A fisicalidade diz mais que palavras, materializa a presença interior. As palavras são ressignificadas quando são tratadas como música, cadência e não apenas significados expoentes para o interlocutor. Os diálogos se caracterizam pelo empobrecimento, pelo depauperamento, na presença de falas curtas em que subsiste o diálogo tradicional. Há uma supervalorização da oposição em cada troca dialógica de todas as personagens, até mesmo como um ataque mútuo, chegando a uma acidez mordaz, inclusive violenta, sem apresentar um conflito na trama propriamente dito, manifestando, em contraposição, os conflitos individuais de cada personagem, típicos da peça em um ato. Da mesma forma, há repetições, tais como os trabalhos de Beckett (BERRETTINI, 2004). Toda a dramaturgia clássica gira em torno de oposições de sentimentos, oposição de valores e choques entre personagens traduzidos na verbalização. O chamado teatro do absurdo também faz isso, embora aqui essa oposição seja mais concisa, rápida, inovadora em relação aos clássicos, o que sugere uma paródia ou caricatura lúdica do teatro tradicional ou até mesmo da própria vida. No duelo verbal entre Madge e Bea, até mesmo entre as outras personagens, quando dialogam com Gerente e Garçonete, e entre os rapazes, a oposição se apoia em antíteses, também utilizado por Beckett em *Esperando Godot* (BERRETTINI, 2004, p. 85). O que se vê são elipses, emprego de termos com desvios semânticos, de maneira que há oposição entre eles, ao mesmo tempo em que são uma mescla de antônimos e sinônimos, dando um caráter poético e musical, gerando trocadilhos típicos do chamado teatro do absurdo, tanto que o autor sugere que sejam diálogos cantados. Uma frase que se complementa na outra, como se fossem a mesma personagem num monólogo.

BEA: O porteiro do nosso prédio não pode ser visto pelos taxistas.
MADGE: A fúria dos taxistas!
BEA: Quase igual à sua.
MADGE: Há condições urbanas.
BEA: Sim, insolúveis. Mas ainda, você sabe, tão necessárias para se lidar.
MADGE: O jovem instrutor do meu curso noturno na Universidade de Nova Iorque diz que as populações urbanas terão que viver em condomínios verticais.
BEA: Não entendi.
MADGE: A população urbana é obrigada a se mudar para arranha-céus.
BEA: O futuro.
MADGE: Está cada vez mais presente.
BEA: Não há outras alternativas.
MADGE: Quando eu era mais jovem, eu saía com um cara chamado Sky.
BEA: E aí?
MADGE: Olhos tão claros como uma piscina de águas claras, e.
BEA: Sky.
MADGE: Sky...
BEA: Por onde anda?
MADGE: Desapareceu.
BEA: Onde?
MADGE: Em uma região selvagem para.
BEA: Os olhos dele.
MADGE: Tão claros.
BEA: Para as condições urbanas. Eu não entendi o que você quis dizer.
MADGE: Você está distraída.
BEA: Eu ouvi um trompete. Então, carregavam um *banner* enorme de seda pela rua.
MADGE: A anúncio do.

[Dois homens jovens e bonitos entram. Eles usam jaquetas de couro cor-de-rosa com a inscrição 'A Rosa Mística. ']

BEA: Santo, santo.
MADGE: O que está escrito nas jaquetas deles?
BEA: A Rosa Mística.

[...]

BEA: Eu não entendi o que você disse.
MADGE: Eu disse que eu tenho uma salada temperada e uma.
BEA: Você disse que tem uma salada temperada e uma. Minha fatigante experiência na Goffel.
MADGE: Apele para algo substancial.
BEA: O alimento do meio-dia.

[A garçonete retorna]

GARÇONETE: As senhoras já escolheram a *entrée*?
BEA: Como está o frango supremo?
GARÇONETE: O frango está supremo.
MADGE: Supremo. Eu quero uma truta de rio das montanhas sem molho com um quarto de limão ao lado.

[A garçonete volta, entrando na coxia]

BEA: Ela não ouviu o que você disse.
MADGE: Ela rabiscou alguma coisa no bloquinho.
BEA: Um numeral ou um sinal cabalístico.

[...]

MADGE: É a *entrée* que você pediu.
BEA: O prato é um creme, eu nunca como cremes.
MADGE: Eu fiquei surpresa quando você escolheu isso, mas eu pensei que você sabia o que estava pedindo por isso que eu fiquei com a boca fechada.
BEA: Você sabia que era um creme esse negócio?
MADGE: Sempre que no menu tiver uma *entrée* como nome de alguma coisa 'suprema,' tenha certeza que será um creme.
BEA: Vou devolver. Eu não tô suportando nem olhar para isso.

(WILLIAMS, 2016b, p. 48-49, 41, 55-56, destaques do autor)⁴⁹⁷

Os diálogos são evanescentes. Madge e Bea tratam de vários assuntos de maneira rápida, sem aprofundamento, sem análise ou envolvimento psicológico. São apenas citados.

⁴⁹⁷ *“BEA: The doorman at our building isn’t visible to cabdrivers.*

MADGE: The fury of cabdrivers!

BEA: Almost equals your own.

MADGE: There are several urban conditions.

BEA: Yes, insoluble. But, still, you know, so necessary to cope with.

MADGE: The young instructor at my N.Y.U. night course says that urban dwellers will have to move vertically.

BEA: I didn’t catch that.

MADGE: The urban population is obliged to move upwards scrapers more skyward.

BEA: The future of.

MADGE: Is almost already present.

BEA: No alternatives offered.

MADGE: When I was younger than springtime, I went with a boy named Sky.

BEA: So?

MADGE: Eyes clear as pools of clear water, and.

BEA: Sky.

MADGE: Sky...

BEA: Where is?

MADGE: Disappeared.

BEA: Into?

MADGE: The wilderness of.

BEA: His eyes.

MADGE: Too clear.

BEA: For urban conditions. I didn’t catch what you said.

MADGE: You were distracted.

BEA: I heard a trumpet; Then a large silk banner was carried down the street.

MADGE: The annunciation of.

[Two handsome young men enter. They wear pink leather jackets that are inscribed on the back, “The Mystic Rose.”]

BEA: Holy. Holy.

MADGE: What’s printed on their jackets?

BEA: The Mystic Rose.

[...]

BEA: I didn’t catch what you said.

MADGE: I said have a tossed green salad, and a.

BEA: You have a tossed green salad, and a. My strenuous experience in Guffel’s.

MADGE: Calls for substantial.

BEA: Nourishment at noon.

[The waitress returns to the table.]

WAITRESS: Have you ladies selected your entrees yet?

BEA: How is the chicken supreme?

WAITRESS: The chicken supreme is.

MADGE: Supreme. I’ll have the mountain brook trout with no sauce on it, but a quarter of a lemon on the side.

[The waitress goes back through the arch.]

BEA: Heard not a word.

MADGE: Scratched something on her pad.

BEA: A numeral or a cabalistic sign.

[...]

MADGE: That’s your chosen entree.

BEA: This dish is creamed and I never eat creamed dishes.

MADGE: I was surprised when you chose it, but I thought you knew what you were doing so I kept my mouth shut about it.

BEA: You knew it was something creamed?

MADGE: Whenever an entree is called something supreme on a menu, you know it’s going to be creamed.

BEA: Back it goes. I can’t even stand the sight of it.”

Uma parece complementar a outra, tal como One faz com Two em *I Can't...*, porém não porque são uma unidade e sim pelo fato de viverem a mesma problemática urbana em que os habitantes são números contabilizados para uma metrópole, são pessoas iguais, consumidores, sem peculiaridades e subjetividades. Os sinônimos e elipses aparecem ao falar do rapaz chamado Sky [céu, em inglês] e a cor de seus olhos azuis piscina, ao mesmo tempo em que falam sobre os arranha-céus. E sua angelitude se perdendo na selvageria da metrópole, rememorando Celeste de *The Mutilated*. A figura de linguagem se repete quando dizem que ouvem um trompete, uma anunciação, quando entra o cartaz e os dois rapazes com a jaqueta escrita Rosa Mística. São jogos de palavras que não causam mudanças nas personagens e nas ações, quase funcionando como um narrador, já prenunciando os diálogos monolíticos pós-dramáticos.

A conversa entre as duas mulheres funciona como uma negação da ação com cenas que nada acontece e as duas personagens confundem-se uma com a outra, afugentando sua personalidade com perda de memória e esquecimento de explicação. Há citações de falsas esperanças, frases feitas e surrealistas, quase chegando a um *nonsense*, pois conversam sobre vários temas não concluídos, misturando frases, quase degenerando a linguagem formal.

No diálogo dos rapazes, a oposição fica bem mais clara:

PRIMEIRO RAPAZ: Cristo, você tá me derrubando.
 SEGUNDO RAPAZ: De que altura? Do último andar do velho Hotel Ansonia?
 PRIMEIRO RAPAZ: Esta sua solidão confusa faz você sair com cada tipo. Você adota as atitudes e as conversas destes tipos. Tem mesmo uma expressão diferente no seu olhar.
 SEGUNDO RAPAZ: E?
 PRIMEIRO RAPAZ: Deixa disso.
 SEGUNDO RAPAZ: A confusão?
 PRIMEIRO RAPAZ: A solidão confusa. Veja. Eu vou dizer uma coisa.
 SEGUNDO RAPAZ: Não fala nada.
 PRIMEIRO RAPAZ: Tá atingindo o nosso amor.
 SEGUNDO RAPAZ: E a alternativa?
 PRIMEIRO RAPAZ: Se a gente tem que fazer barulho, vamos fazer junto.
 SEGUNDO RAPAZ: Eles têm medo quando são dois caras. (WILLIAMS, 2016b, p. 51-52)⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ "FIRST YOUNG MAN: Christ, you're bringing me down.

SECOND YOUNG MAN: From what glorious height? Top floor of the old Ansonia?

FIRST YOUNG MAN: It's this solitary hustling of yours, the types you go with. You adopt their attitudes and their talk; there's even a slightly different expression in your eyes.

SECOND YOUNG MAN: And so?

FIRST YOUNG MAN: Let's quit it.

SECOND YOUNG MAN: The hustling?

FIRST YOUNG MAN: The solitary hustling. Look. I'm going to say it.

SECOND YOUNG MAN: Don't.

FIRST YOUNG MAN: It's degrading to our love.

SECOND YOUNG MAN: The alternative?

FIRST YOUNG MAN: If we've got to hustle, we could do it together.

O Segundo Rapaz quer desfazer a maneira de ver o relacionamento dos dois. Porém o Primeiro Rapaz encara a si mesmo e a vida colocando palavras e situações opostas, como um antagonista querendo desafiar a supremacia do bom senso e das características do herói, do senso comum e do que caracterizaria um protagonista romântico com qualidades supervalorizadas, moralmente superior. Esta oposição aos clássicos sugere uma paródia ou uma caricatura das personagens psicológicas tradicionais, do teatro e da própria existência. Charles Ludlam, por sua vez, parodia diretamente o texto, o conteúdo. Tennessee, parodia a forma. Uma característica do *camp* tennessiano. É a eleição da essência teatral sob uma forma lúdica, um jogo de palavras, paralelo às danças e às melodias que tomam conta das ações dramáticas, dando ritmo e regulação aos gestos, transformando quase em uma pantomima. Esta oposição existente entre Bea e Madge é o que anima os diálogos, tirando-o do marasmo, mudando ritmos e dando caráter mais lúdico, tal como Beckett fez com a oposição tradicional em sua obra, renovando-a no sentido linguístico, como coloca Berrettini (2004, p. 85).

As repetições são outro recurso que se assemelha ao chamado teatro do absurdo. O trecho mais significativo é entre Madge e Bea, no qual a palavra hotel é citada 20 vezes:

MADGE: Você não sabe que *The Everglades* é um hotel?
 BEA: Oh, é um hotel.
 MADGE: Sim, de fato é um hotel.
 BEA: Um hotel.
 MADGE: Um hotel com apartamentos de dois quartos e meio.
 BEA: Oh, um condomínio.
 MADGE: É um hotel.
 BEA: Sim, é um hotel.
 MADGE: Um hotel sob um novo conceito.
 BEA: Então. Um hotel.
 MADGE: Um hotel com apartamentos de dois quartos e meio com sacadas individuais de onde se pode tomar o sol da tarde.
 BEA: Vocês vão se sentar nestas sacadas do hotel?
 MADGE: Se o hotel oferece a sacada...
 BEA: Duas semanas no céu. Vamos para um hotel. Um dos melhores no Oeste!
 MADGE: Para o Oeste.
 BEA: Avante.
 MADGE: Para o nosso hotel.
 BEA: Nosso.
 MADGE e BEA [*juntas*]: Nosso hotel. TV colorida inclusa.
 MADGE: E sem conversa. Eles ficam quietos como cadáveres sentados.
 BEA: Bingo! Nosso hotel.
 MADGE: É um erro sério.
 BEA: Exigir muito de um hotel, que já oferece muito.
 MADGE: Tem um anfitrião no seu hotel?
 BEA: Um líder? No sentido de liderar um rebanho?
 MADGE: Não seja tão fraca a ponto de ter um humor inebriado. Você sabe que eu quis dizer um anfitrião como Mickey Rooney animando e organizando apresentações.

BEA: No nosso hotel, nós temos uma anfitriã. Oh, como ela ri e seduz!
 MADGE: Punho de ferro na luva de veludo?
 BEA: Ela não tolera disparates entre os convidados. Você sabe, alguns casais querem assistir certos programas na TV que outros não gostam.
 MADGE: Então um massacre...
 BEA: Você está insinuando que não existe gentileza no nosso hotel?
 (WILLIAMS, 2016b, p. 44-46).⁴⁹⁹

A repetição é uma figura de retórica que procede da seguinte maneira: uma personagem usa o termo *hotel* e a outra reitera, repetindo-o na sua frase. Todas as outras frases se seguem para falar do hotel e suas características, sendo que a palavra é repetida várias vezes sem a necessidade, apenas reiterando o termo espaçadamente tal como um tema musical.

As repetições conferem à comunicação um certo coeficiente de segurança pelo excesso. O redundante é previsível, não traz informação nova, quebra a automatização na comunicação, ultrapassando os sentidos dos clichês, tira da zona de conforto da comunicação, dando um relevo diferente à palavra *hotel* ao ser repetida várias vezes, produzindo até humor e explodindo [lembrando o significado da palavra *pop*, em inglês] em sugestões múltiplas de

⁴⁹⁹ “MADGE: *You didn't know that The Everglades is a hotel?*

BEA: *Oh, it's a hotel.*

MADGE: *Yes, a hotel, facing.*

BEA: *A hotel.*

MADGE: *A hotel with two-and-a-half room apartments.*

BEA: *Oh, a condominium.*

MADGE: *It's a hotel.*

BEA: *Yes, it's a hotel.*

MADGE: *A hotel in a new development.*

BEA: *So. A hotel.*

MADGE: *A two-and-a-half room apartment hotel with individual balconies that catch the afternoon sun.*

BEA: *You'll sit on the individual balcony of the hotel?*

MADGE: *The hotel provides.*

BEA: *Two weeks of heaven for you. We go to a hotel. One of the best in the West!*

MADGE: *Westward ho.*

BEA: *Heave ho.*

MADGE: *In our hotel.*

BEA: *In ours.*

MADGE & BEA [together]: *In our hotels. Color TV in the lobby.*

MADGE: *And no one speaks. They're quiet as sitting-up corpses.*

BEA: *In our hotel bingo, too.*

MADGE: *It's a serious mistake to.*

BEA: *Ask for more than's provided in a hotel when so much is provided in a hotel.*

MADGE: *Do you have a host in your hotel?*

BEA: *Host? In the sense of a flock?*

MADGE: *Don't indulge yourself in weak, inebriate humor. You know that I meant a host in the sense of a Mickey Rooney to ingratiate and liven up and to arrange introductions.*

BEA: *In our hotel we have a hostess. Oh, how she smiles and beguiles!*

MADGE: *Iron fist in the velvet glove?*

BEA: *She tolerates no nonsense among guests on the warpath. You know, some couples demand a certain TV program not desired by others.*

MADGE: *A massacre occurs?*

BEA: *Are you implying a lack of gentility in our hotel?"*

sentido. Este hotel parece um paraíso isolado, uma trégua da crueldade anárquica da metrópole em que as duas personagens vivem. A redundância do significante, a palavra hotel, corporifica na materialidade do texto o conflito existencial das personagens. “A redundância na comunicação informativa, em vez de ter a função de eliminar o ruído, torna-se aqui o contrário: é o próprio ruído convertido em informação estética” (LAFALCE, 2011, p. 6). Usada como recurso de comicidade, a repetição tende a evidenciar uma angústia sem graça que deixa emergir a crítica da realidade vazia como *black comedy*. “É o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade diante do reconhecimento do absurdo fundamental do universo” (ESSLIN, 2018, p. 360). E o grande *absurdo* reconhecendo a crueldade da metrópole.

Tennessee ressignifica a linguagem da dramaturgia clássica estadunidense, tal como no chamado teatro do absurdo, com uma linguagem que aparece cortada, em fragmentos, repetições e não na sua lírica fluência, no velho estilo, ao qual se opõe essa nova linguagem. Essas repetições traduzem, como na obra de Beckett, o tédio da vida, o interminável recomeçar de um dia após o outro mergulhado na crueldade da metrópole que engole o humano.

6.5.3 A vez das mulheres com garras afiadas: A crueldade metafísica e a fisicalidade do teatro

“SAKINI: *A dor faz o homem pensar.*”
(John Patrick, da peça *The Teahouse of the August Moon*)⁵⁰⁰

“BERNICE: [...] *A histeria é a condição deste lugar, desta cidade, deste mundo!* [...]”
(Tennessee Williams, da peça *This is the Peaceable Kingdom*)⁵⁰¹

“SMIRNOV: [...] *desculpe-me a franqueza, mais vale um pardal do que dez filósofos de saias!*”
(Anton Tchêkhov, da peça *O urso*)⁵⁰²

“*Viviam soltas em meio aos estudantes, discutiam com os homens questões filosóficas, sociológicas e artísticas, e eram equivalentes aos homens em tudo: só que ainda melhores, pois eram mulheres. E faziam excursões pelas florestas com rapazes vigorosos munidos de violões, tlang-tlang! —, entoavam as canções dos Wandervogel e eram livres. Livres! Era a grande palavra. À solta no vasto mundo, à solta nas florestas matutinas, com jovens rapazes transbordantes de desejo e dotados de esplêndidas vozes, livres para fazer o que quisessem e, acima de tudo, dizer o que bem entendessem. O que contava mais que tudo eram as conversas, o intercâmbio apaixonado da fala. O amor era apenas um acompanhamento ocasional.*”

(D. H. Lawrence, do romance *O amante de Lady Chatterley*)⁵⁰³

Bea e Madge são mulheres, fruto de uma sociedade, que chegam nos anos 1980 com muitas conquistas. Seu espaço está garantido no mercado de trabalho. Começam a ocupar

⁵⁰⁰ Patrick (1961, p. 612). “SAKINI: *Pain makes man think.*”

⁵⁰¹ Williams (2016b, p. 107). “BERNICE: [...] *Hysteria is the condition of this place, the city, the world!* [...]”

⁵⁰² TCHÊKHOV, A. P. *Os males do tabaco e outras peças em um ato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 54.

⁵⁰³ LAWRENCE, D. H. *O amante de Lady Chatterley*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 47-48. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85008.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

novos lugares e se destacar em carreiras antes reservadas aos homens. São independentes e, assim, retratadas em Hollywood, como em *Presente de grego* [*Baby Boom*, de 1987, dirigido por Charles Shyer] e na Broadway, com o musical de 1981 *Dreamgirls* de Henry Krieger e Tom Eyen. Seus direitos de igualdade e diferenças continuam sem solução e encarados como uma ameaça ao patriarcado. A sociedade de consumo e o imperialismo estadunidense tomaram proporções monumentais, continuando explorando a imagem estereotipada e objetificada da mulher. Para elas, mergulhadas no consumismo, fazer suas compras na liquidação é um evento superlativo e que lhes faz feliz.

Em *Now the Cats...*, não há conflitos e não há aprofundamento psicológico. As duas personagens femininas apresentam diálogos desafiadores, arrogantes e lacônicos. É clara a ironia de Tennessee Williams ao retratar mulheres de uma classe social mais elevada, que podem fazer compras em uma liquidação de Natal, dar presentes, adquirir produtos de marcas caras, como a bolsa de Bea, frequentar um restaurante e consumir artigos e bebidas requintados. Enquanto conversam, um cartaz visto através da janela aberta do restaurante indica a palavra trivialidades. Não há um foco no conteúdo de suas conversas porque nada acrescentam à compreensão da matéria ficcional. O que se destaca é a forma que se estrutura o diálogo. Frases desconexas e uma fala incompleta são finalizadas pela outra personagem, evocando *I Can't...* Ao longo da conversa, o que vai se avolumando são as informações sobre os problemas que elas atravessam na grande metrópole que vivem: loja com liquidação repleta de pessoas, a necessidade de subornar um ascensorista de elevador para conseguir sair da loja cheia, os consumidores agem como animais, destroem embrulhos, machucam outras pessoas. Bea relata sobre mulheres, ela as desumaniza chamando de cadelas, que devem estar com suas partes íntimas doloridas pela quantidade de agressões sofridas na confusão da liquidação, pelo fato de serem afoitas e gananciosas ao adquirir mercadorias que, talvez, não lhe serão úteis. Esta situação capitalista desumaniza as personagens, de fato. Agrava-se quando se comenta que além de tudo há os congestionamentos no trânsito, a superpopulação e a especulação imobiliária. Madge, inclusive, diz que está fazendo um curso na Universidade de Nova Iorque para compreender melhor a situação da metrópole e os seus problemas contemporâneos, antes nunca pensados pelos governantes e urbanistas. Elas são personagens inseridas nesta realidade crua da megalópole que as empurra ou engole, que não abre espaço para a liberdade e as relações humanas. O que se observa são comportamentos grotescos, que se distanciam da boa convivência humana, porque as personagens absorveram a violência, hostilidade e selvageria do sistema que rege tudo isso.

O consumismo estampado na peça e a presença de Bea ávida pelas compras é uma caracterização da mulher que busca saciar ausências. Comprar para preencher lacunas. Comprar para que o vazio existencial seja minimizado. A utilização de expedientes na dramaturgia que se aproximam ao chamado teatro do absurdo é assertiva para dar conta desta condição das personagens.

Há uma preocupação quanto à imagem social da mulher. Bea pede o pó facial para se embelezar, para esconder sua erupção na pele. Madge se recusa a emprestar. Apenas por isso, Bea precisa do produto de beleza e de todo o arsenal de novidades da moda, tal como sua bolsa cara e de marca francesa. Isto para compensar seus defeitos e imperfeições inadmissíveis na sociedade que busca mulheres estereotipadas, perfeitas, que não podem sair da linha, além do *status* e imagem de classe de maior poder aquisitivo e aparência agradável que rememoram as *Southern Belles*. Há outros momentos em que o autor faz menção à imagem feminina que precisa ser preservada: quando Bea fala do chapéu que não cai bem na amiga, do alfinete do chapéu considerado brega e quando Bea diz que Madge está pálida e a resposta é que a amiga não tem uma aparência boa. Outra referência à perfeição é quando Madge diz à amiga que ela tem artrite, que não poderia fazer muitas compras, pois não conseguiria carregar os embrulhos. Bea responde que a doença não a afeta e realiza uma dança. As mulheres podem trabalhar fora, podem ser livres, podem ter todo tipo de atividade além das tradicionais, conquanto não deixem de ser saudáveis, bonitas, perfeitas, com corpo e rosto esculturais. A dança de Bea é realizada para mostrar-se como é saudável e perfeita. É na fisicalidade que Williams demonstra a preocupação da personagem em permanecer dentro do protótipo da mulher social considerada ideal para seus papéis muito bem definidos. Esta compensação é uma imposição cultural que o feminismo não tinha conseguido abolir nas décadas de 1970 e 1980, uma luta ainda de hoje contra os estereótipos femininos de sucesso e considerados *normais* na sociedade. Atualmente, a indústria da beleza impõe conceitos corporais, de vestimenta e acessórios que chegam a igualar-se ao grotesco que Tennessee aqui retrata com laconicidade.

Bea confessa que seu marido, Phillip, é impotente e fica escandalizada quando Madge sugere que esta condição é resultado de infidelidade repetida ou pela falha de Bea na arte da sedução. Madge incentiva Bea a contratar um detetive particular para seguir seu marido. Ela aprendeu isso pela experiência com o que aconteceu com o seu, Hugh. A culpabilização de Bea pela impotência do marido denota uma responsabilidade feminina sobre o problema eminentemente masculino. Ela tem que segurar *seu* homem com jogos eróticos e sexuais, aparência agradável e presença sedutora, segundo a amiga. Ainda mais que ele é um homem mais jovem do que ela. Uma mulher que assume uma relação com um homem assim, sem

dúvida, é um reflexo de uma nova sociedade, mais permissiva e menos exigente quanto a esta realidade. A responsabilidade de Bea é ressaltada por Madge, ela precisa se preocupar mais porque se não cuidar da aparência, ela perde o homem para outras mais jovens. A lógica da sociedade redutora é que a instituição do casamento tem base na aparência agradável da mulher, como força vivificante da relação, dando incentivo ao homem para mantê-la, já que é considerado superior na relação e precisa de lisonja e adulação.

Por outro lado, Bea ameaça ir à corte suprema lutar por seus direitos de ser satisfeita sexualmente pelo marido. Isto se revela uma grande ironia de Tennessee Williams sobre os direitos patriarcais reivindicados pelos homens quando ainda viam na virgindade, na beleza e na *competência sexual* subserviente da mulher as motivações do casamento e de sua sustentação. Sua insistência em dizer que ela pode lutar por estes seus direitos é, em parte, um empoderamento feminino diante da instituição do casamento, um reflexo do feminismo que busca igualdade de direitos. Uma ideia que tangencia as reivindicações da segunda onda feminista no que diz respeito à igualdade de gêneros.

Madge, reproduzindo sintomaticamente o mercantilismo em que a metrópole que vive está mergulhada, não dá o conselho apenas. Ela ressalta duas vezes que quem convidou para o almoço foi Bea, portanto esta deve pagar a conta do restaurante. A amiga diz que elas costumeiramente dividem a despesa. Madge, por sua vez, insiste em dizer que dar o conselho matrimonial foi muito exaustivo e que a amiga precisa compensar, pagando a conta. Bea diz que a amiga é um tijolo. Não tem sentimentos, não é humana, não tem amizade verdadeira. A comparação com um objeto duro, maciço e monolítico demonstra a fragilidade das relações na cidade moderna, na qual o consumismo e as relações mercantilistas são mais importantes que os direitos e as relações humanas. O tijolo é um elemento individual que, ao compor uma parede, é apenas mais um elemento que a edifica, igual a tantos outros. Madge estaria agindo como qualquer outro estranho de uma massa comunitária e não como uma amiga, descaracterizando a relação entre as duas e emergindo um esgotamento das relações afetivas.

O Gerente canta enquanto as duas mulheres dançam. A última estrofe da música diz que elas descobrirão seus corações partidos antes de se cansar. As mulheres não parecem realizadas, felizes, dançam porque não há outra expressão, não há outra coisa a fazer. Ele canta, repetindo em todas as estrofes, que as mulheres chegaram tarde para dançar (WILLIAMS, 2016b, p. 44), elas só conseguiram se expressar agora, no fim do século 20, após tantas manifestações e lutas do feminismo. A mulher só começava a se colocar na sociedade, todavia esta fisicalidade dá identidade e reconhecimento a elas, ocupando um espaço de expressão e manifestação do eu e de sua feminilidade.

Um pouco mais adiante Bea tem outra autoexpressão, mais uma dança que Madge pergunta se é gavota ou polca, danças antigas, tradicionais da França desde o século 17. A amiga ri, querendo compará-la a uma mulher pertencente a uma sociedade tradicional, conservadora, antiga. Evidencia ali a posição da mulher segundo os estereótipos patriarcais. Porém Bea utiliza um termo que era uma novidade estética na música a partir das bandas de garagens dos jovens do final dos anos 1960 e que perdurou nas décadas de 1970 e 1980, o *acid rock*.⁵⁰⁴ Um rock psicodélico, uma clara remissão à rebeldia, composto com longos solos instrumentais, fruto ainda da revolução contracultural que repercutia naquele momento. Com isso, ela figura a mulher que se expressa diferente, porque, de fato, já conquistou certos espaços sociais, já pode lutar pelos direitos que lhe cabem. Uma rebelde, considerando os apelos dos protocolos sociais, daí sua identidade contracultural. Mesmo com as ironias e desqualificação que o Gerente machista, embora homossexual, coloca em relação às mulheres, afirmando que seus planos de vida são banais e não têm serventia (WILLIAMS, 2016b, p. 44). Mesmo sendo um homem efeminado, não tem consciência de que ele próprio pode refletir a mulher e ser vítima do mesmo machismo.

Associando a mulher ao conservadorismo e imagem estereotipada, Madge cita a anfitriã do hotel onde costuma ficar hospedada com o marido nas férias, que é uma pessoa austera, que não permite distúrbios no lugar ou qualquer tipo de violência.⁵⁰⁵ Ela contrapõe a rigidez feminina para se manter na imagem construída com a liberdade sexual de Bea que levanta a saia e deixa à mostra suas partes íntimas. A mulher livre é recriminada pelo Gerente, que demonstra no asco e no quase ódio homossexual pela mulher, uma realidade cruel: ele vê nela uma rival, desde que a liberdade sexual havia se expandido após as crescentes conquistas da comunidade gay. Ele a censura, proibindo que exiba sua meia-calça, querendo que ela se manifeste de forma discreta e recatada. As mulheres, revidando, comentam que Isadora Duncan vomitaria ao ver a dança do Gerente. A rivalidade mútua se apresenta em afirmações construídas a partir de frases lacônicas e agressivas que não são exatamente um diálogo, são comentários que não se complementam, fluem soltos e desconectados, lembrando o chamado teatro do absurdo.

O ponto alto da visão conservadora da mulher está na conversa dos rapazes, ainda quando eles estão no dialogismo cantado, momento bem mais expressivo porque a melodia potencializa a matéria tratada. O Segundo Rapaz, mais sexualmente aberto que o Primeiro, fala sobre a histeria, associando-a às mulheres de cachinhos no cabelo, citando a etimologia

⁵⁰⁴ Ibid., p. 48.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 46.

grega da palavra que se refere ao órgão sexual feminino e até que a solução para acabar com ela seria a histerectomia, a remoção de parte ou da totalidade do útero, por via abdominal ou vaginal. Mais uma vez, Tennessee trata do tema da mutilação feminina para mostrar a descaracterização de sua imagem perante a sociedade que necessita seguir os protocolos do papel da mulher com o corpo intacto. A histeria, conceito bastante trabalhado por Freud, não pode deixar de ser vista como um recurso de Tennessee para expor a visão tradicional e misógina sobre a mulher e como foi encarada historicamente por pessoas que diziam conhecer a psicologia feminina (WILLIAMS, 2016b, p. 53).

Esta relação conservadora em choque com o comportamento *camp*, mais liberal, é colocada em diversos momentos na peça, e fica bastante clara quando o Primeiro Rapaz, o mais fechado e preocupado com princípios de fidelidade, vê pela janela do restaurante Mr. Black carregando um cartaz pela rua. Ele questiona se isso não é possível ser evitado. Em se tratando da personificação da morte nesta personagem, entendendo que o rapaz não quer que ela se aproxime, evidencia-se uma figura ambígua.

A Garçonete está no último trimestre de gravidez e tem um olho severamente agredido. Madge e Bea fazem questão de assediá-la, humilhando e ridicularizando. Elas atribuem a marca roxa no olho a uma pancada em uma porta, lembrando as desculpas incabíveis que as mulheres costumam usar para disfarçar e justificar a violência doméstica, com medo ou sem condições de se livrarem dos estereótipos. Elas têm consciência disso, provavelmente já passaram pela situação: “Madge [para a garçonete que se aproxima]: Cuidado com as portas dos quartos.”⁵⁰⁶ Esbarrar na porta é uma destas desculpas. A mulher oprimida é silenciada e deve mentir se vítima de violência. A Garçonete nada diz ao Gerente e às mulheres que a agredem. Ela aparece em um momento chorando, o que é ignorado pelas outras personagens. Tennessee aponta um problema, inclusive, de saúde pública, que é a violência contra a mulher. A questão é grave. Impede a realização do pleno potencial da trajetória pessoal da moça, visivelmente infeliz, e vitima as mulheres que se espelham na figura da garçonete que nada tem a ver com classe. Geralmente, a violência é causada pelo abuso do poder masculino sobre a mulher para manter sua hegemonia patriarcal, mostrando a ela seu lugar estigmatizado. A Garçonete informa que não voltará ao trabalho no dia seguinte. O gerente recebe a notícia de forma impassível, “ele pisca para ela, inexpressivo como uma galinha, até ela sair e bater a porta giratória.”⁵⁰⁷ Está aí uma mulher que desiste do sofrimento e dos abusos a fim de preservar sua integridade e garantir seu direito de saúde e conforto. Ela

⁵⁰⁶ Ibid., p. 40. “MADGE [to the approaching waitress]: Watch out for those bedroom doors.”

⁵⁰⁷ Ibid., p. 59. “He blinks at her, expressionless as a chicken, till she rushes out the revolving door.”

perde o emprego humilhante, todavia, se defende. Com medo, mente como toda mulher na posição de vítima da violência. Ela se justifica identificando uma questão de classe, diz que não tem como ir trabalhar por causa do preço do táxi. A coragem de assumir sua posição é tão importante para ela ocupar seu papel digno de mulher quanto para reagir com o pedido de demissão. Ela ainda não consegue contrapor-se ao patriarcado, que tem o poder de minimizá-la ainda mais.

A lei brasileira Maria da Penha, que entrou em vigor em setembro de 2006, é exemplar para o resto do mundo. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, portanto é histórica no país e muito importante para a sociedade como um todo. Nos Estados Unidos, a lei versando sobre a violência contra a mulher é de 1994, expirada em 2012. Uma versão considerada branda foi proposta, mas em 2013 ela voltou, certamente a partir de discussões sobre a lei brasileira, tendo sido estendida a imigrantes, homossexuais e às nativas do país. A peça de Tennessee, escrita antes da lei preocupada com os ataques e agressões sexuais às mulheres, funciona como um alerta a estas questões importantes, antes negligenciadas e hoje tidas como imprescindíveis para se refletir sobre os novos papéis conquistados pela mulher na sociedade contemporânea.

Ao final, descobre-se que a garçonete é atacada na rua por gangues, rememorando *The Red Devil Battery Sign*, em que a personagem King é morta pelas gangues violentas que tomavam conta de Nova Iorque em meados da década de 1970. O distrito do Bronx mudou no final dos anos 1960, quando os trabalhadores que ali viviam se mudaram para outros bairros de classe média: as casas desvalorizaram e deram lugar para a delinquência, drogas e gangues de rua. Com a significativa queda do preço das casas e o receio de perder o valor dos seus imóveis, muitos incendiaram suas propriedades para receber o dinheiro do seguro. Ninguém queria investir no Bronx e, durante décadas, o bairro pareceu ser mais uma zona de guerra do que um distrito para moradia.

A periferia de Nova Iorque no começo dos anos 1970 até os anos 1980 era um campo de batalha de gangues de rua, coexistindo num estado de anarquia, alentando guerras por territórios, nutridas pelo fracasso do planejamento urbano de uma cidade à beira da falência. Mais uma vez, Tennessee deixa clara a descaracterização das cidades capitalistas com os problemas da urbanização desenfreada.

Ao final da peça, o Gerente canta com todo o elenco um verso de um poema que nomeia a peça e que mostra que os tempos mudaram para os oprimidos e considerados minorias: as mulheres e os homossexuais.

E agora é a vez das gatas com garras de brilhantes
 Deslizarem, arranhando as paredes da noite
 Suavemente, para se agachar sem respiração
 e fazer brilhar, para quem está por baixo,
 a malícia de seus rostos virados,
 caindo suavemente como a neve.” (WILLIAMS, 2016b, p. 59)⁵⁰⁸

Tennessee anuncia um novo momento na sociedade em que essas minorias, aqui personificadas como gatas, não mais correndo riscos e se ferindo, tendo que se manter até não aguentar mais, sobre um telhado de zinco quente. Agora têm garras afiadas, poderosas, tal como um instrumento ou uma arma, ou mesmo tão forte e cortante quanto um diamante, por isso o termo joias. Agora é a vez de quem sofre humilhação e precisa se agachar deslizando pelas paredes. Esta é uma imagem bastante recorrente da mulher sofredora e abandonada. As peças da terceira fase anunciam outra figuração da mulher na dramaturgia, aquela que tem malícia, que tem uma esperteza e sabedoria antes estancadas pelo patriarcado. Agora é a vez de colocar suas garras poderosas e cortantes para fora, para mostrar quem são e o que podem fazer. Estar por cima daqueles que riram delas. E essa aproximação é silenciosa, porém, dominadora. Tal como os passos de uma gata na neve, silenciosos, imperceptíveis. Em um trocadilho com o título de sua peça em um ato *Steps Must be Gentle*, de 1980, os passos destas gatas com garras de brilhantes precisam ser delicados, leves, meigos. Todavia, não podem deixar de ser gatas.

6.6 A única exceção [1983]

“WINNIE: [...] Falo de tempos tórridos e tempos temperados e são palavras vazias de sentido [pausa]. Falo de quando não estava ainda presa – desta maneira – e tinha pernas e o uso das minhas pernas, e podia procurar um lugar sombrio, como tu, quando me cansava do sol, ou um lugar soalheiro, quando se cansava da sombra, como tu, e tudo isso são palavras vazias sem sentido [...]”
 (Samuel Beckett, da peça *Dias felizes*)⁵⁰⁹

“MULHER DO CENTRO DA CIDADE: Aos 12 anos eu menstruei pela primeira vez e não sabia o que era, achei que eu estava com uma doença que não poderia ser mencionada – para quem? [...] Eu me tranquei no quarto, não saí para minhas refeições solitárias. Meu pai voltou naquele dia; foi dito a ele que eu tinha me trancado. – Ele me mandou para uma escola particular para crianças perturbadas, era mais como uma internação. Isso confirmou os sentimentos que me afligiam, que eu estava com uma doença terrível e vergonhosa.”
 (Tennessee Williams, da peça *The Red Devil Battery Sign*)⁵¹⁰

⁵⁰⁸ “And now the cats with jeweled claws
 glide down the wall of night
 softly to crouch with bated breath
 and glare at all below,
 their malice on each upturned face
 descending cool as snow...”

⁵⁰⁹ Beckett (1987, p. 60).

⁵¹⁰ Williams (1992, p. 335). “Woman Downtown: At twelve I first menstruated and didn’t know what it was, thought that I was afflicted with some unique disease that couldn’t be mentioned - to whom? [...] I locked myself in room, wouldn’t come out for my solitary meals. Father returned that day; he was told I’d locked myself up. -

“WINNIE: E se, por razões obscuras, o mais pequeno esforço deixasse de ser possível, então é só fechar os olhos [fecha-os] e esperar que o dia chegue [abre os olhos] o dia que a carne se derrete de tantos graus e a noite de luar dura tantas centenas de horas [pausa]. Eis o que eu acho reconfortante, quando perco a coragem e começo a invejar a sorte dos animais a caminho do matadouro[...].”
(Samuel Beckett, da peça *Dias felizes*)⁵¹¹

“CORNELIUS: [...] Imagine viver continuamente com uma mulher fora do seu juízo perfeito! Sozinho em uma casa com uma mulher fora do juízo! Perigoso! Nunca se sabe quando uma louca se tornará violenta... [...]”
(Tennessee Williams, da peça *A House Not Meant to Stand*)⁵¹²

Em *The One Exception* a artista plástica Kyra está isolada, sofrendo um distúrbio mental com poucos sinais de recuperação e às vésperas de ser transferida para uma instituição psiquiátrica. Ela recebe ajuda atenciosa da cuidadora May. O grande pavor de Kyra é o de ser internada nesta instituição. Alguns dias antes da internação, ela é visitada por Viola, uma velha amiga do mundo das artes que veio lhe pedir um empréstimo. Viola traz apenas notícias hilárias e fofocas sobre as pessoas que abandonaram Kyra por causa de sua doença mental. Estes amigos agora a julgam como sendo o único fracasso do grupo – a única exceção – por não ter se mantido mentalmente íntegra perante as exigências truculentas do mercado artístico. Viola se mostra tão insensível à doença da amiga que a irrita. A cuidadora a expulsa e Kyra tem uma crise. Coloca-se obedientemente no centro do palco esperando ser levada para a instituição. Sua espera silenciosa finaliza a peça.

Possui apenas três personagens femininas, que são: Viola, May e Kyra.

6.6.1 A loucura como metáfora: Um coração preso em sua própria gaiola

“VIOLA: Oh, mas eu sei, todas nós sabemos disso, só não sabemos os motivos e sempre há motivos. Coisas como essas têm motivos.”
(Tennessee Williams, da peça *The One Exception*)⁵¹³

“E o que é um autêntico louco? É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada ideia superior de honra humana. Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.”
(Antonin Artaud)⁵¹⁴

“BEN: Deixe-me fazer uma pergunta, de um membro da mesma raça humana para outro - Que chance alguém tem de desenvolver ‘características individuais’ em um lugar como este? Eu não sou um grande pensador social, não sou um teórico político, Sr. Gum. Mas há uma doença no mundo, uma febre terrível e, mais cedo ou mais tarde, precisa ser extirpada ou os pacientes morrerão. As pessoas não estariam matando e tentando conquistar um ao outro se não houvesse algo terrivelmente errado no fundo de tudo. Apenas ocorre comigo, Sr. Gum, que talvez o erro seja este: essa

He sent me to a private school for disturbed children, more like institution. This confirmed my feelings that I was afflicted with a dreadful, shaming disease.”

⁵¹¹ Beckett (1987, p. 42-43).

⁵¹² Williams (2008a, p. 11). *“CORNELIUS: [...] Imagine living continually with a woman out of her mind! Alone in a house with a woman out of her mind! Dangerous! Never know when a lunatic will turn violent... [...]”*

⁵¹³ Williams (2008b, p. 205). *“VIOLA: Oh, but I know, we all know, just don’t know why and there’s always a reason. Things like this have reasons.”*

⁵¹⁴ FRASES DE ARTAUD. In: **Pensador**. Disponível em: <https://www.pensador.com/autor/antonin_artaud/>. Acesso em: 31 ago. 2018.

arregimentação, esse ranger gradual das vidas das pessoas pequeninas sob os polegares de coisas que são maiores do que são! As pessoas ficam em pânico trancadas em um porão escuro: elas atropelam umas as outras lutando por ar! Ar, ar, dê-lhes ar! Não é talvez tão simples assim?”

(Tennessee Williams, da peça Stairs to the Roof – a Prayer for The Wild of Heart That Are Kept in Cages)⁵¹⁵

“Um biólogo lhes diria que o progresso é o resultado de mutações. Mutações é outro nome para malucos. Por Deus do céu, precisamos de mais maluquices, não menos.

Quem sabe se 90% dos malucos não serão mais do que malucos, ridículos e patéticos, sem conseguir chegar a lugar nenhum, a não ser se metendo em encrenca.

Então, eliminemos os doidos – vamos obrigá-los a serem normais – e ninguém na América jamais será jovem e ficaremos lá, de pé, no meio do nada, no centro morto de lugar nenhum.”

(Tennessee Williams)⁵¹⁶

Esta é considerada a última peça de Tennessee Williams, datada de janeiro de 1983. Ele viria a falecer no mês seguinte. Sua primeira publicação foi organizada e editada pelo pesquisador Robert Bray no site *The Tennessee Williams Annual Review*, Volume 3, em 2000. Posteriormente, foi incluída na coletânea editada por Annette J. Saddik *The Traveling Companion and Other Plays* (WILLIAMS, 2008b, p. 193-2007) em 2008, sendo esta a versão utilizada nesta pesquisa. A publicação fez uso dos originais da *Harvard University Theatre Collection*. É a peça com menos informação publicada a seu respeito e ausência de análise feita por outros pesquisadores.

Sugere-se a tradução literal do título para *A única exceção*.

A loucura como matéria de trabalho é recorrente na obra de Tennessee, como uma forma de mostrar as vulnerabilidades e a pressão social. Quase sempre são as mulheres que sofrem deste mal. Levada por muitos à associação biográfica com o caso da lobotomia e internação da irmã em uma instituição para doentes mentais e a sua própria em 1969 para tratar de dependência química e álcool, sua obra perde em significado e importância. Outros contornos serão analisados para figurar o fundamento crítico social do dramaturgo ao cotejar esse substrato. As poucas críticas ou análises encontradas na internet sobre esta peça fazem associação a essas duas situações biográficas e não oferecem contribuição analítica de fato sobre este seu último trabalho.

Podem-se citar diversas obras nas quais a loucura e/ou internação em sanatórios são a matéria ficcional explorada, embora a crítica dominante sempre a associasse com a sua

⁵¹⁵ Williams (2000a, p. 28). “BEN: Let me ask you a question, just as one member of the race of man to another— What chance does anyone have to develop “individual characteristics” in a place like this? I’m not a great social thinker, I’m not very much of a political theorist, Mr. Gum. But there’s a disease in the world, a terrible fever, and sooner or later it’s got to be rooted out or the patient will die. People wouldn’t be killing and trying to conquer each other unless there was something terribly, terribly wrong at the bottom of things. It just occurs to me, Mr. Gum, that maybe the wrong is this: this regimentation, this gradual grinding out of the lives of the little people under the thumbs of things that are bigger than they are! People get panicky locked up in a dark cellar: they trample over each other fighting for air! Air, air, give them air! Isn’t it maybe—just as simple as that?”

⁵¹⁶ Williams (2012a, p. 34).

biografia: sua irmã teria traços com personagens de *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *Portrait of a Madonna*, *Summer and Smoke*, *The Night of the Iguana*, *Hello from Bertha*, *The Long Goodbye*, *Why Do You Smoke So Much*, *Lily?*, *The Two-character Play* e *A Cavalier for Milady*; lobotomia e doenças mentais são tratadas, do mesmo modo, nas peças: *Not about Nightingales*, *Spring Storm*, *Suddenly*, *Last Summer*, *Stairs to the Roof – A Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages*, *A Lovely Sunday for Crève Coeur*, *Moony's Kid Don't Cry* e *Cat in a Hot Tin Roof*, além das peças consideradas como fragmentos: *The Talisman Roses* [de 1937-38, que teve sua estreia mundial em 2018, considerada uma peça sobre o caso particular da loucura da irmã do dramaturgo, sem outras análises], *Alice at the Country Club*, *The Paper Lantern* e *The Spinning Song* (THORNTON, 2006, p. 40, nota 65).

Tradicionalmente, a loucura é uma das doenças humanas mais retratadas nas artes, seja no teatro, na literatura, no cinema e nas artes visuais em geral. No teatro, é expressa, desde Sófocles com *Édipo*, passando pelas personagens transtornadas de Shakespeare em *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth*, *Hamlet*. Molière tem o seu *O doente imaginário*. Artaud é um dos grandes focos desta substância de trabalho. Sua *loucura* trouxe uma nova visão do teatro, inclusive, a própria contracultura a retomou em suas montagens teatrais experimentais, pois sua herança inspirava liberdade. Mais recentemente é a dramaturga inglesa Sarah Kane que abriu mais espaço para a figuração da doença mental nos palcos de forma ácida e pontual, como lembra Fiks (2005, p. 98). Tennessee, embora utilize fartamente este expediente, não é o único.

É de se lembrar, igualmente, que uma referência para o estudo da loucura nas artes cênicas é a vida e a obra de Vaslav Nijinsky, que Tennessee utilizou como personagem em *A Cavalier...* O dançarino tinha surtos esquizofrênicos e foi várias vezes internado em hospitais psiquiátricos. Seu legado foi “reabilitado” pela contracultura,⁵¹⁷ porque seus estudos tratavam de criação, divindade e, claro, loucura. Vincent van Gogh, outro ícone das artes sempre associado à sua doença psiquiátrica, também é foco de atenção de Tennessee na peça *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?*, quando retorna do mundo dos mortos como fantasma. Igualmente, o pintor holandês está retratado no roteiro cinematográfico inédito *Stopped Rocking* [Parou de balançar, em tradução literal] e na peça não publicada de 1937 *The Holy Family*, na qual ele retrata a relação com Gauguin e Van Gogh constituindo família sem ter se casado com uma prostituta grávida de outro homem.

Ao final da peça, Kyra se senta e espera ser internada. Para o público contemporâneo é uma frustração que ela não tente se reabilitar ou se rebelar contra seu destino, já que é

⁵¹⁷ Ibid., destaque do autor.

acostumado com outro comportamento feminino, talvez para o de sua época não seria. Nas obras de Williams, há muitas abordagens parecidas de mulheres que esperam um novo destino, para não se rebelarem e estar de acordo com preceitos sociais e não fugir destas regras, destoando da família tradicional, principalmente – as *mulheres que esperam*. Uma citação oportuna seria das personagens que estão sempre à espera institucional do casamento, em grande parte, retratada nas solteironas. São mulheres livres ou com certos desajustes morais e psicológicos, como as alcoviteiras em *Spring Storm* – talvez o trabalho mais pungente sobre a espera –, arrogante e cruel como em *You Touched Me!*, fofoqueiras como em *Candles to the Sun*, às voltas com o desejo sexual como em *Summer and Smoke* e em *A Streetcar...* e sua consequente punição por não obedecer à ordem social. O fato é que são personagens que transitam entre a comédia e o trágico de forma lúdica. Elas sempre deixam um rastro de dúvida se, de fato, possuem algum *problema psiquiátrico* ou até moral, já que não ocupam o mesmo papel social feminino no casamento, estipulado como o objetivo fim da vida da mulher, e sempre às voltas com comportamentos dissociantes com os estereotipados.

A internação, na visão de Michel Foucault (1978), não aconteceu historicamente devido a uma tomada de consciência de que os considerados loucos eram doentes, mas por um trabalho violento que se realizou através de um defrontamento entre o velho espaço de exclusão daqueles indivíduos diferentes e esse espaço social da assistência. Sobretudo, ela serviu para identificar aqueles que não faziam parte do proletariado, os que produziam no sistema capitalista, pois eram tidos como vagabundos e incapazes. Desta forma, são historicamente separados dos aptos ao produtivismo, identificados como *outsiders*, párias que não conseguem conquistar seu espaço igualitariamente, como dita as normas do capitalismo selvagem estadunidense. As mulheres ao serem consideradas loucas não seriam aptas para exercerem sua cota social, estabelecendo-se como esposas, tanto na servilidade, como na figura para se conquistar casamentos arranjados por conveniência capital. Assim, devem ser afastadas porque não conseguem estabelecer um comportamento que condiz com o papel social imposto. Não serão, portanto, proficientes para serem os serviços e afáveis seres domesticados pelos homens, tendo comportamento diverso que não é tolerado.

The One Exception foi apresentada pela primeira vez em 2 de outubro de 2003, 20 anos depois de ser escrita, pela Companhia *Hartford Stage* em Hartford, Connecticut. Foi dirigida por Michael Wilson, fazendo parte do espetáculo chamado *8 by Tenn* [8 de Tenn], uma coletânea de oito peças em um ato, no qual *Now the Cats...* também fazia sua estreia mundial.

6.6.2 A mulher de sucesso nos anos 1980: Protocolos, exceções, teatro da crueldade e o país tennesiano

"LEONA [colocando-se heroicamente ao confrontar Monk quase nariz com nariz]: *DEIXE-ME DIZER-LHE DIRETAMENTE O QUE É UMA SENHORA! Uma senhora é uma mulher com respeito por si mesma e pelas relações com os outros! AQUELA LÁ? SE LAMENTANDO? RESPEITO?...Ela não tem respeito por si mesma e esse é o único respeito que ela deveria ter! Ninguém pode culpá-la por isso! [Ela retomou o ritmo e bateu nos objetos com o boné de marinheiro] O que ela poderia encontrar em si mesma para respeitar? Ela vive como um animal em um quarto sem banheiro que fica diretamente acima do salão de diversões no pé do cais, sim, divertindo-se com o bilhar, o jogo de pinball e as pistas de boliche na ala de diversões, é bang, bang, bang, barulhentas como nos programas de western na TV durante o dia e a noite toda, e depois bang, bang de novo às oito da manhã. Isso deixaria uma pessoa sã louca, mas ela não se importa. Ela não tem um armário, ela não tem uma escrivaninha, então ela pendura seus vestidos em um pedaço de corda que está amarrado entre dois pregos, que cruza o quarto e tem os outros pertences que ela mantém no chão em caixas.*"
(Tennessee Williams, da peça *Small Craft Warnings*)⁵¹⁸

"GOLDIE [casualmente]: Bom, eu liguei pro hospital, Bertha. Uma ambulância tá vindo te buscar. Vão te colocar numa enfermaria limpa e bonita."
(Tennessee Williams, da peça *Lembranças de Bertha*)⁵¹⁹

"ÁGATA: [...] Eu prefiro me tornar uma velha doente da cabeça do que uma velha com a cabeça cheia de mentira [...]."
(Michel Marc Bouchard, da peça *Tom na fazenda*)⁵²⁰
"Man has always wanted a woman by his side
To keep him company
Women always knew that it takes a man to get
Matrimony and harmony
Everybody knows that a man who's feeling down
Wants some female sympathy"
(Benny Andersson e Björn Ulvaeus do grupo Abba, música *People Need Love*)⁵²¹

Esta é uma peça eminentemente feminina. Mergulha no universo da mulher, suas fragilidades e suas conquistas, sua posição na sociedade e conflitos existenciais. Faz um retrato contundente de três mulheres que estão às vésperas do internamento de uma delas, Kyra, em uma instituição psiquiátrica, rememorando o famoso desfecho de Blanche em *A Streetcar...* A personagem Bertha, da peça *Hello from Bertha*, tem um desfecho bastante parecido com Kyra, doente e em completo delírio nesta peça de 1941. E o que estas três obras possuem em comum é o fato de que suas personagens são mulheres que serão internadas para

⁵¹⁸ Williams (2000c, p. 722, destaques do autor). "LEONA [drawing herself up heroically as she confronts Monk almost noise-to-noise]: LET ME SET YOU STRAIGHT ABOUT WHAT'S A LADY! A lady's a woman, with respect for herself and for relations of others! HER? IN THERE? WAILING? RESPECT FOR?... She's got no respect for herself and that is the single respect in which she's correct to! No one could blame her for that! [She has resumed her pacing and slapping at things with sailor's cap] What could she possibly find to respect in herself? She lives like an animal in a room with no bath that's directly over the amusement arcade at the foot of the pier, yeah, right over the billiards, the pinball games, and the bowling alleys at the amusement arcade, it's bang, bang, bang, loud as a TV western all day and all night, and then bang, bang again at eight A.M. It would drive a sane person crazy but she couldn't care less. She don't have a closet, she didn't have a bureau so she hangs her dresses on a piece of rope that hangs across a corner between two nails, and her other pos-sessions she keeps on the floor in boxes."

⁵¹⁹ Williams (2012a, p. 297).

⁵²⁰ BOUCHARD, M. M. *Tom na fazenda*. Tradução de Armando Babaioff. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 82.

⁵²¹ PEOPLE NEED LOVE. In: **Abba Lyrics**. Disponível: <<https://www.azlyrics.com/lyrics/abba/>>. "O homem sempre quis uma mulher ao seu lado/Para lhe fazer companhia/As mulheres sempre souberam que é preciso um homem para conseguir/Matrimônio e harmonia/Todo mundo sabe que um homem que está se sentindo para baixo/Busca na mulher, a simpatia."

serem retiradas da sociedade, tal como um descarte daquilo que não tem mais validade ou serventia, pois sua doença é tida como um mal moral contagioso. E isso pode ser identificado na fala de Bertha para ilustrar as três peças: “BERTHA: Diz pra me jogarem no rio. Vai ser economia pro governo. Ou talvez tenham medo que eu polua a água. Acho que vão ter que me cremar pra evitar uma epidemia. Único jeito seguro de se livrar dos restos de Bertha” (WILLIAMS, 2012a, p. 298).

Viola, May e Kyra são três mulheres que figuram a condição humana em *A única exceção*: o comodismo e a banalidade estão figurados em Viola, a mulher aproveitadora, mau caráter, que explora violentamente a amiga doente; o estereótipo da mulher companheira, subalterna, a empregada May; Kyra é o ponto final da representação da loucura na derradeira obra de Tennessee Williams, uma forma de expor a fragilidade feminina, transmutando a loucura em significado, tal como Annette J. Saddik afirma no prefácio da coletânea de peças da terceira fase em que *The One...* foi publicada (SADDIK, 2008a).

Desde sua época áurea de grande fama e sucesso, como visto, suas peças já traziam o tema da loucura como uma forma de salientar a mulher e sua condição na sociedade. Tennessee retrata estas mulheres inseridas neste lugar opressor. Em sua visão, a própria sociedade é louca e precisava ser retratada deste modo. O autor historiciza esta opressão social na sua dramaturgia, levando a uma clara aproximação artaudiana, o país tennesiano.

Fiks (2005, p. 34) afirma que a loucura seria um potencial criativo castrado pelo poder, sociedade ou família. Somente há pouco tempo a loucura tem sido vista com possibilidades de reabilitação, devido ao desenvolvimento farmacoterapêutico e da psicologia. Um entendimento que já despontava desde os anos 1960 e perdurou até o final dos anos 1980, a figuração da loucura na arte era vista como uma reação à contracultura, criticando a psiquiatria via antipsiquiatria. O uso de drogas era tido como solução e a loucura como uma criatividade reprimida. O pesquisador José Paulo Fiks afirma que o fato de a contracultura ter apoiado a diversidade e sua aceitação na sociedade, determina um novo lugar para o doente mental, como uma inclusão em outros grupos.⁵²² Este é o caso de Kyra, que vivia com artistas reunidos em uma comuna e, agora que adoeceu, não tem ninguém para cuidar de si, apenas a leal May, que estabelece com ela vínculos afetivos semelhantes aos familiares, protegendo-a, alertando Viola para não exagerar nas colocações. A relação das duas é um novo grupo de relação. Porém Tennessee não se veste do movimento da antipsiquiatria.

⁵²² Ibid., p. 17.

Nesta época, surgiu a ideia de que “o hospício é a metáfora do poder dominante,”⁵²³ desde que se considera toda instituição social opressora, determinante artaudiano de protocolos rígidos que não esgotam as subjetividades ansiosas por liberdade, igualdade e entendimento do mundo. Fiks (2005, p. 62) afirma que todo indivíduo considerado anormal diante dos estereótipos sociais poderia ser associado à ociosidade e excomunhão, por isso deveria sofrer controle e vigilância, tais como monstros incorrigíveis.⁵²⁴ Desse jeito, a internação não seria uma solução para a cura, figuraria uma afirmação do poder médico, uma instituição social, como o único agente transformador de qualquer fenômeno divergente dos socialmente ditados que é a doença mental. Essa transformação é percebida na relação médico-paciente idêntica ao do senhor feudal e seu escravo, retirando a autonomia e a capacidade de raciocinar e sentir. A loucura, como um expediente do *país tennesseeano*, é tratada como um negativo da ordem, relacionando-a com aspectos que a sociedade burguesa exige da mulher, sem razão, paz, harmonia, autocontrole e capacidade de tomar decisões. Seria uma transgressão do comportamento estabelecido tanto pela Igreja quanto pela sociedade em relação à domesticação da mulher, maternidade e aos papéis femininos estabelecidos. Afinal, no pensamento dominante adestrar a mulher faz parte do processo civilizatório (MACHADO; CALEIRO, 2008), outro elemento para um contexto artaudiano. Esta era a imagem que prevalecia, inclusive no imaginário feminino: resignada, definida a aceitar os valores impostos. Qualquer ato de desobediência ou manifestação de desejos e necessidades, ser sujeito de sua própria existência significa *estar louca*. As internações nos hospícios são muito mais matérias política e social do que patológicas: “a criação do hospício é uma medida preservadora da sociedade” (MAGRO FILHO, 1992, p. 28). A *loucura* vista como uma transgressão social, não como uma doença, é um procedimento para silenciar mulheres e facilitar o destino dos homens, uma forma de manutenção do machismo, porque a coexistência de seres diferenciados é uma impossibilidade. O que revela um universo para a exploração do teatro da crueldade de forma robusta no contexto das ações dramáticas que envolvem Kyra.

Por sua vez, Saddik (2008a, p. xii) expande o conceito da loucura, apontando as características das peças pós-Iguana, evidenciando sua escatologia mais próxima de uma loucura que busca um significado concreto, o que confirmaria o crescimento pessoal e o desenvolvimento artístico de Tennessee Williams enquanto dramaturgo do *mainstream*. *The One...* representa este ponto culminante de amadurecimento por ser seu último trabalho e por

⁵²³ Ibid., p. 59.

⁵²⁴ Ibid., p. 61.

trazer a loucura como um protocolo de emoções que não são figuradas a partir da construção dialógica no contexto que emerge a fisicalidade e, assim, assumindo um aspecto do teatro da crueldade de forma explícita, aqui contextualizando os expedientes utilizados pelo dramaturgo à sua maneira, o país tennesseeano. Kyra não é uma personagem feminina que pode ser comparada com a Blanche da década de 1940 simplesmente, em que sua subjetividade é *confundida* com um comportamento transgressor ao estereotipado a partir de seus diálogos. Ela é o retrato de outra mulher. Tennessee vive uma realidade histórica dessemelhante ao contexto de suas peças da primeira fase. O país entrando em um dos momentos mais conservadores dos EUA, a era Reagan. Há a ameaça da Guerra Fria com a então União Soviética, conjunturas históricas bastante diversas do pós-guerra em que *A Streetcar...* foi criada, 1947.

Em todas as peças da terceira fase, Williams manteve de forma muito mais direta e brutal o que sempre foi foco de suas preocupações: o tempo e sua ação devastadora, a velhice; a natureza predatória dos seres humanos e a luta para sobreviver e, acima de tudo, resistir. Esta resistência se tornou mais contundente, mais explícita, mais fortalecida nos anos 1980. Kyra, sem forças, ainda luta, mesmo que seja em silêncio, para não ser tragada pela internação. Todos estes elementos funcionam dramaturgicamente como expedientes do teatro da crueldade em *The One...*

Há uma evidência de extremos com as três personagens, formando um triângulo ao lidar com as interseções do pessoal, do social e do político: o comodismo e a banalidade de quem faz sucesso [Viola], a representação da classe subalterna [May] e a resistência sem fôlego de quem sucumbiu ao sucesso na indústria cultural, relegada ao consumismo, em detrimento da arte [Kyra]. Aqui Tennessee não usa elementos da cultura popular para criticar a arte consumida pela burguesia estadunidense, não há o estampado da *Pop Art* fazendo uma crítica, como em *Kirche...* Ele coloca o dedo no ponto nevrálgico de todo o sistema cultural que leva a loucura em dois níveis: em Kyra, que arrefece lentamente em vida a dificuldade de lidar com o que chegou a ser o mundo das artes, um cume não desejado por quem tem real sensibilidade e valores humanos; e em Viola, que se deixa levar pelo modismo, pelas estruturas que definem o mercado e o produtivismo, mostrando-se uma artista de sucesso, todavia desprovida de humanidade, revelando isso quando explora a amiga. São personagens que complementam a ideia de loucura e trazem a reflexão sobre quem realmente sofre de desequilíbrio, desde que “a relação entre cultura e saúde mental é estreita” (FIKS, 2005, p. 87). Um indício de que a própria cultura é o elemento mais importante para definir a

crueidade para as mulheres da peça. Como se todo o mundo estivesse contra as mulheres da peça, impedindo suas subjetividades e a plena felicidade.

Em uma carta escrita a então sua agente, Audrey Wood, Tennessee Williams observou: “Eu tenho apenas um tema importante para todo o meu trabalho que é o impacto destrutivo da sociedade sobre o indivíduo sensível, não conformista” (LEVERICH, 1995, p. 332-333).⁵²⁵ O indivíduo sensível é que não aceita se calar perante uma situação incômoda ou desfavorável é o *outsider*, como visto. “O que caracteriza o *outsider* é a estranheza, a irrealidade” (WILSON, 1982, p. 15).⁵²⁶ O *outsider* do país tennesseeano é aquele sensível aos horrores da existência; há algo na sua composição psicológica/subjetiva que dificulta a realidade e isso caracteriza a sua dificuldade de sobreviver, o mundo é estranho e inóspito para ele. Ele não se alinha às normas sociais e é marginalizado ao ser comparado pelas normas sociais ditas como definidoras da normalidade e da naturalidade. As personagens são forçadas a viver do lado de fora das convenções dominantes da sociedade por discordar delas. Sendo assim, Kyra tem claras características de uma *outsider*. Viola seria o seu oposto, uma *insider*.

O *insider* é aquele que é protegido, tanto pela sua insensibilidade ou por uma forte identificação com o grupo dominante e suas convenções, do conhecimento de si mesmo e dos terrores ao seu redor; o *outsider* é aquele que, em virtude de sua estranheza, é particularmente sensível ao horror. Williams se atrai pelo segundo e é para eles que ele dirige a simpatia de seu público (WEALES, 1970, p. 23).⁵²⁷

Viola se identifica com a situação dominante do consumismo e do produtivismo nas artes visuais, vestiu-se conforme as exigências do mercado. Ambos elementos que não podem ser controlados pelas personagens, eles as dominam, são vítimas deles, sendo o que são. Expedientes claros do teatro da crueldade. Viola está feliz e realizada por esses motivos e, neste sentido, identifica-se com tudo que é oposto a Kyra, susceptível demais para se entregar às legalidades dos protocolos sociais da profissão e da mulher. Por conseguinte, esta personagem é mais compassível em relação ao que o mercado das artes se tornou. Viola jamais entenderá a amiga. Ela não faz parte de seu mundo, sua *loucura* a faz diferente da amiga, não sente e não vê profundamente como a *outsider*, cujo mundo é seu horror. Esta

⁵²⁵ “I have only one major theme for all my work which is the destructive impact of society on the sensitive, nonconformist individual.”

⁵²⁶ “What can be said to characterize the Outsider is a sense of strangeness, of unreality.”

⁵²⁷ “The insider is the man who is protected, by insensitivity or by a strong identification with the dominant group and its conventions, from knowledge of himself and the terrors around him; the outsider is the man who, by virtue of his strangeness, is particularly sensitive to horror. Williams is attracted to the second group and it is to them that he directs the sympathy of his audience.”

precisa ser excluída do convívio, ela não compartilha a identidade do grupo de Viola, os protocolos sociais permanecem intocados. Isolada, Kyra não poderá se comparar a outros, não se conhecerá, viverá alienada no processo de sua própria loucura. Ela será aniquilada como ser existente. A identidade dos *insiders* é explorar e excluir os diferentes. Para eles, a realidade dos que estão do lado de fora perturba a ordem dominante. A *outsider* tem que ser destruída a fim de perpetuar o sistema. Daí a exploração de Viola e sua concordância em que ela seja afastada do convívio social.

Quaisquer que sejam as circunstâncias que resultem no estabelecimento de uma personagem de Williams como um *outsider*, um fato permanece o mesmo para todos eles - ser um *outsider* é ser sensível, alienado e estar em um mundo cruel e inóspito. Como resultado dessas forças internas e externas, o *outsider* é incapaz de sobreviver à vida moderna; [...] A tragédia para a personagem *outsider* de Williams é que sua natureza psicológica torna quase impossível que ela permaneça viva (figurativa e literalmente) no tipo de sociedade em que habita (HERBU, 2000, p. 10).⁵²⁸

A loucura é a característica mais marcante da *outsider*. Está renegada no país tennesiano, com pessoas que esgarçam suas vidas umas com as outras, confundindo o leitor/espectador, sem deixar claro qual das personagens é, de fato, a mais louca, a que está certa ou que está sendo ludibriada pelo sistema. Talvez, as duas estejam. E é esta ambiguidade que sustenta o antagonismo das duas personagens em seu embate dialógico, no qual Kyra apenas balbucia algumas palavras – expressão bastante característica do teatro da crueldade, a extrapolação da linguagem verbal – e Viola tem espessos monólogos. Sua energia está apenas em si mesma, reverberando o capitalismo em pessoa. Viola e Kyra são, ao mesmo tempo, antagonistas pelas ambiguidades e protagonistas por concorrerem a um mesmo fim e serem vítimas artaudianas do mesmo sistema que as absorve. Kyra será internada e Viola escorre com o mercado, como que em direção a um mesmo ralo, engolindo-as a cada passo, no sucesso e na realização, na solidão e no abandono. O mercado da arte para ela é um apocalipse, lembrando *The Mutilated* e *Now the Cats...* Concordando com Herbu (2000, p. 54): “Se suas [de Tennessee] personagens habitassem uma sociedade diferente – mais livre e

⁵²⁸ “Whatever circumstances result in establishing a Williams character as an Outsider, one fact remains the same for them all- to be a Williams Outsider is to be sensitive and alienated and to be in a world that is cruel and inhospitable. As a result of these internal and external forces, the Outsider is unable to survive modern life; in the plays that I look at, they are destroyed in the most violent fashion. The tragedy for Williams’ Outsiders is that their psychological nature makes it near impossible for them to remain alive (both figuratively and literally) in the kind of society they inhabit.”

aberta às complexidades do espírito humano – talvez houvesse alguma chance de felicidade e sobrevivência”⁵²⁹ para Kyra e no futuro, o sucesso e a realização de fato, para Viola.

Com relação à loucura, Kyra esteve sob a tensão de mudanças sociais repentinas em relação ao namorado e às regras sociais quanto ao mercado de arte que não mantiveram a uniformidade na sociedade produtivista inapropriada. O resultado de tudo isso foi o desequilíbrio psíquico. Kyra está tomada por uma intensa frustração e ansiedade, não encontra e não procura satisfação. Sua perda de fé na indústria da arte e no sentimento humano lhe causou o descontentamento, que está espalhado pela sociedade, produzindo o que Durkheim (1999, p. 385), ao analisar a doença como uma chaga social, chama de anomia: falta de clareza, crueldade e desorientação pessoal. O mundo em que vive não está organizado e sua mente não consegue permanecer sã em um conjunto sem unidade. Não existe solidariedade, ela se vê sozinha. Esta anomia caracteriza a falta de objetivos e regras, a perda de identidade de Kyra, inserida neste mundo que a consumiu, provocada pelas intensas transformações ocorrentes no mundo social contemporâneo e artaudiano. Viola, figurando a mulher com ausência de humanidade perante a dor alheia, é a apatia da falta de solidariedade personificada, tal como uma figura expressionista. São duas personagens complementares, tais como em *The Mutilated*, ausência e falta. Ambas mutiladas como Celeste e Trinket, ambas doentes, imersas no mundo anômalo. Ao mesmo tempo, ambíguas e complementares como One e Two de *I Can't...* O progresso, a modernidade líquida, os avanços do capitalismo, a desintegração humana provocada pela industrialização e a padronização como lema de vida. A necessidade de seguir o mercado para impor sucesso e realização, os intensos processos de mudança em todos os setores, não forneceram novos valores que preencham os anteriores que foram demolidos, ocasionando uma espécie de vazio de significado no cotidiano tanto de Viola quanto de Kyra, como seres humanos com suas identidades.

May, por sua vez, tem outros objetivos, ela participa da Convenção Batista do Sul dos Estados Unidos. Ela implantou as raízes de sua vida na igreja, buscou sentido na vida comunitária e na religião, na família e em suas crenças, o que remete à *Kirche*...

O termo anomia é empregado para mostrar que algo na sociedade não funciona de forma harmônica. Não se observa esta harmonia na vida pública e nas relações humanas de Viola. A futilidade que ela descreve em seu longo monólogo expõe uma mulher frívola, que vive uma vida vazia. Desta forma, assemelha-se com Bea e Madge de *Now the Cats...* e com a Mãe e Sra. Aid de *A Cavalier...* Sua vida descrita não mostra beleza, sequer sentimentos ou

⁵²⁹ “If his characters inhabited a different society - one more free and open to the complexities of the human spirit - there perhaps could have been some chance for happiness and survival.”

construção de felicidade. Algo está funcionando de forma patológica ou anomicamente. Todos esses fatores sociais e de relações que Viola expõe, o confinamento e o desequilíbrio psíquico de Kyra personificam a própria sociedade moderna como um elemento artaudiano, que exerce domínio sobre a vida dos indivíduos tidos como loucos, sendo a anomia um dos influxos para serem assim. Esta *doença mental* é causada por uma ausência de regulação social nesta desarmonia das relações em que elas estão mergulhadas. É um emaranhado de pessoas infelizes que só buscam a materialidade, sem sentido amplo, metafísico ou subjetivo, devido aos contextos das mudanças sociais e políticas que aquela década de 1980 repercutia, exalando uma instabilidade na sociedade. A perda no que diz respeito às normas e desejos perturba a harmonia da vida. Isso é observado nos tempos de crises econômicas e políticas ou de fortes conflitos pessoais, emergindo como uma verdadeira crise existencial percebida. É o que há no comportamento de Kyra, que se enquadra àquele estereotipado, tão diverso da *normalidade* que ela precisa ser afastada da convivência; ou aceita, tida como o comportamento normatizado sobre as imposições sociais, como o caso histriônico de Viola. Esta vive uma mentira que pode ser a qualquer momento desvendada pela superficialidade de suas bases, da mesma maneira que o Homem em sua cadeira de rodas em *Kirche*...

Kyra e Viola são frutos do capitalismo e do mercado. Elas sofrem com o caos gerado pelo excesso de regras de boa conduta, implícita ou explicitamente, ou, pior ainda, devido à instalação de padrões que promovem o isolamento ou mesmo a predação ao invés da cooperação (DURKHEIM, 1999).

Williams suspeitava que os motivos humanos e a sua perda da fé na boa vontade eram naturais em um mundo ameaçado por crises econômicas e catástrofes nucleares, mas ele estava agora, afinal, observando a vida através de uma lente diferente também, como um homem mais velho. No entanto suas personagens nessas peças da terceira fase não estão simplesmente esgotadas; elas são decididamente mais fortes. Suas heroínas não são mais derrotadas pela vida e deixadas à mercê de um mundo cruel – Williams disse que não haveria ‘mais *belles* do Sul’ em seus trabalhos da terceira fase. Essas mulheres sobrevivem sob seus próprios termos e não são mais vítimas. (SADDIK, 2008a, p. xxii, destaque da autora)⁵³⁰

Annette J. Saddik justifica esta visão do país tennesseeano por motivos meramente biográficos, porque ele estaria mais velho. Desbasta, assim, qualquer caracterização histórica

⁵³⁰ “Williams’s suspicions about human motives and his loss of faith in good will may have been natural in a world threatened by economic crises and nuclear catastrophes, but he was, after all, also now viewing life through a different lens, as an older man. Yet his characters in these later plays are not simply jaded; they are decidedly stronger. His heroines are no longer defeated by life and left at the mercy of a cruel world — Williams said there would be ‘no more Southern belles’ in his later work. These women survive on their own terms and are no longer victims.”

daquele início dos anos 1980 sobre os contextos sociais e políticos que havia passado desde a contracultura e agora em plena Guerra Fria, num momento histórico em que o país ressurgia extremamente conservador, de políticas rígidas da extrema-direita e onde a AIDS aparecia como um fantasma para assolar uma sociedade homofóbica, que demorou a dar o braço a torcer.

Kyra e Viola, diferentes das mulheres das obras iniciais, são dotadas de decisões. Kyra está fadada à internação, o que ela não quer definitivamente, entretanto sua *loucura* é uma forma de se relacionar com o mundo, é uma revolta existencial. É sua forma de expressar o que vive e é.

De acordo com Susan Sontag (2002, p. 91): “as doenças sempre foram usadas como metáforas para reforçar acusações de que uma sociedade era injusta ou corrupta.” As figuras de imagens que fazem parte da doença são usadas para exprimir preocupação com a ordem social, já que a saúde é o que todos almejam para seu equilíbrio pessoal, familiar e de seu grupo social. Tennessee mostra o desequilíbrio em Viola e Kyra como uma profunda desestabilidade não só entre si, porque se desencontram enquanto individualidades, mas entre elas e a sociedade, que o autor concebe como o principal adversário do indivíduo. Viola traz o mundo exterior junto de Kyra e a desestabiliza, ela fica nervosa, silenciosa de início e depois quer se isolar no quarto. Viola personifica a sociedade antagonista, como uma figura expressionista de uma máquina que quer engolir a mulher prestes a ser retirada do convívio comunitário. Levando em conta o universo artaudiano, em seu país, Tennessee julga a sociedade como uma predadora das mulheres de sucesso, aquelas que não podem conquistar este lugar porque o homem tem mais espaço. O comportamento de Kyra é estranho à normalidade, é virulento. À vista disso, ela é vertiginosamente silenciada perante sua dor. Há uma desconfiguração da imagem da mulher desejada pelo patriarcado, sua figura doente e grotesca para este mundo cheio de preconceitos, através de sua fisicalidade e expressão vocal limitada e quase desumanizada. Viola é o seu contrário, bem vestida e opulenta, expõe o grotesco através de seu dialogismo, afogando cada vez mais a amiga sofredora com sua expressividade soberba e egoísta. A *loucura* serve como uma espécie de escudo para que ela não seja derrubada no mundo das artes dominado por homens e pelo consumismo produtivista que exige dela obras que cumpram as exigências do mercado para ter sucesso. Nos Estados Unidos há uma verdadeira ojeriza perante aos que fogem ou não conseguem o sucesso, os chamados *losers* ou, em tradução literal, os perdedores, um termo ofensivo, pois não

conquistaram o *sonho americano*. Esta expressão é entendida pelo pesquisador Agenor Bevilacqua Sobrinho como ideologia.⁵³¹

Tennessee não vê esta *loucura* das personagens como uma enfermidade, parte da natureza humana, tal como é a saúde. Figura como sinônimo de artificialidade, confinamento, castração, desertificação, destruição humana, silenciamento da mulher – Kyra é, à visão da sociedade estadunidense, uma perdedora. A doença é invocada para condená-la como responsável por práticas e ideais que são reprimíveis pela sociedade, sendo a coibição uma situação que priva de força, de flexibilidade e espontaneidade. Seu amor frustrado, o abandono e a impossibilidade de praticar os postulados da sociedade para uma mulher comum, que obedece aos protocolos de subserviência e formação de família, é para Kyra um grande abismo.

Viola não optou pelo sofrimento romântico. Não fez a opção de querer ser uma mulher *igual*. Escolheu ser a mulher de sucesso, a artista que produz obras de arte aceitas pelo mercado, o que a torna um produto. Viola prefere virar produto do sistema, a mulher de sucesso dos anos 1980; Kyra prefere a frustração por não conseguir formar família, vivenciar o amor romântico, ter uma vida comum tal como a da mulher que a sociedade espera.

Em seu drama, Tennessee Williams sugere que a sociedade ofendida pela loucura reaja reprimindo comportamentos que pareçam ameaçadores; suas peças sugerem que a liberdade individual e a originalidade devem ser sacrificadas para manter as ilusões da comunidade sobre sua normalidade.

[...] Às vezes, os tipos nervosos podem parecer superiores aos que os rodeiam, mas mais frequentemente são destruídos e ‘desconsiderados.’ As mulheres são especialmente suscetíveis a esse destino; apenas um pouco menos são os artistas, a menos que eles estabeleçam uma saída para seu tumulto emocional no trabalho criativo (O’CONNOR, 1997, p. 101-102, destaque da autora).⁵³²

⁵³¹ BEVILACQUA SOBRINHO, A. **O sonho americano**. Mensagem recebida por e-mail em 12 de mai. 2019 (informação pessoal, destaques do autor). “O glorificado *american way of life* — o modo de vida americano e suas promessas — não condiz com a situação concreta de todos os habitantes dos Estados Unidos. Na realidade, o denominado *sonho americano* é uma ideologia que fabrica um mundo paralelo de *igualdade de oportunidades para todos*, no qual as pessoas teriam direito à *liberdade e de conquistar a felicidade* e, por decorrência, conseguir, *pelo trabalho árduo*, a ascensão econômica, ou seja, o ambicionado sucesso. Entretanto as dezenas de milhões de pobres e miseráveis naquele país são evidências que desmascaram os mecanismos de controle representados pelas inúmeras ilusões produzidas pelo *establishment*.” O pesquisador salienta: “entre outros casos emblemáticos na dramaturgia crítica, personagens sideradas com a situação de desesperança nos seus derradeiros anos contrastando fortemente com a promessa de prosperidade ao denodo exigido do *self made man*.” Além disso, recorda o “intenso sofrimento do caixeiro viajante Mr. Charlie Colton (*O último de meus relógios de ouro maciço*. WILLIAMS, 2012, p. 133-149) ao constatar sua decadência profissional/pessoal, ao mesmo tempo em que verifica estar sendo descartado — pela engrenagem em que acreditara — e substituído pelo jovem vendedor Harper, de quem nutre profundo desprezo, e, em um processo compensatório, nostalgicamente alude a um passado de prestígio cada vez mais remoto.” O estudioso menciona mais uma figura que “também percorre inúmeras cidades como vendedor e passa por dissabores semelhantes,” desta feita, criação de outro dramaturgo: “(...) Em 1949, [Arthur] Miller já revelou que o sonho americano de Willy Loman, em *A morte de um caixeiro viajante*, não passava de pesadelo” (BEVILACQUA SOBRINHO, 2016, p. 135).

⁵³² “In his drama, Tennessee Williams implies that society, threatened by madness, reacts by suppressing behavior that appears menacing; his plays suggest that individual freedom and originality are sacrificed to

Para esta autora, a loucura nas personagens femininas de Tennessee é um tributo às forças opressoras da sociedade que corrompem o ego e adestra as subjetividades. A doença seria uma espécie de antítese para o controle e a razão para definir o ego. Uma pessoa considerada doente mental está embalada em um conceito de *loucura* construído, por isso está abrigada com a repressão e com o medo da diferença, da conduta pessoal que se desvia da norma. Assim, tem-se “a loucura como uma construção social” (O’CONNOR, 1997, p. 10). Não se pode negar que os problemas emocionais existam e, ao falar de loucura em *The One...*, deve-se reconhecer que essa categorização não pode ser ignorada da necessidade humana de se definir o que é normal. É possível compreender que a figuração desta doença está ligada à objetificação da loucura e a exclusão de quem sofre dela – Kyra, que será internada. E aí sim, há o paralelo com Blanche. Os estereótipos são um conjunto grosseiro de representações mentais do mundo, definindo as diferenças entre o ego e sua objetivação.

A doença de Kyra advém como uma resposta lacônica à sua frustração, embora ela adoça, de fato, por ela própria não aceitar sua situação. Viola, ao despejar sua vida independente, sem qualquer laço matrimonial ou familiar que a associe à concepção tradicional da mulher, é para Kyra uma desolação. Como se descobrisse que não é como a amiga, não é independente, apenas seguiu os padrões da mulher tradicional. Tennessee coloca a mulher perante ela mesma, encarando-se. Como se dissesse: veja aonde você chegou depois de tantos anos de luta da mulher na sociedade. E direto, sem rodeios, coloca-a contra a parede: quer ser mesmo esta nova mulher de sucesso? Vai pagar o preço? Ou quer ser a mulher tradicional dispersa no mundo artaudiano cruel? Viola e Kyra não são as únicas opções.

May, a tradicionalista, mulher que trabalha fora, dedica-se à igreja, é boa e cortês, deixa a certeza que poderia ser a base para uma família, uma boa esposa ou mesmo uma grande companheira ou cuidadora para Kyra. O leitor/espectador dirá, quando ela expressa sua inevitável partida: por que essa mulher tão boa não fica com Kyra para que ela não seja internada? O que existe são três mulheres nas situações mais reflexivas para aquele momento importante de mudanças e transformações sociais. Para Kyra, não seguir os rótulos seria uma espécie de desobediência civil, uma desordem social, a desestabilização moral que levaria a uma perturbação política que abalaria os papéis construídos de gênero. Ela, como mulher consciente e inteligente, poderia ter a prudência para controlar uma grave crise social. Não como uma análise psicológica, mas uma elucubração existencialista que perdura na obra de

maintain the community's illusions about its normality [...] Sometime the nervous types may seem superior to those around them, but more often they are destroyed and 'put away.' Women are especially susceptible to such a fate; only slightly less so are artists, unless they establish an outlet for their emotional turmoil in creative work.”

Tennessee perante sua insistência em abordar personagens que estão à margem da sociedade. Kyra, não está à margem, está à deriva.

O final da peça parece deixar a dubiedade de uma esperança ou a inevitável internação. Diferente do desfecho de Blanche, que termina *A Streetcar...* sendo levada para a instituição como imposição de silenciamento em relação ao estupro sofrido; e dos velhos One, Two e Three de *The Frosted Glass Coffin*, que se sentam na ponte Ponce de Leon para esperar a morte, sem ter a mínima esperança ou reação contrária ao que eles esperam, esperam, esperam, como Estragon e Vladimir em *Esperando Godot*. Talvez, Tennessee sinaliza às mulheres que cabe a elas a decisão, embora a sociedade perdure exigente quanto aos papéis sociais construídos para elas.

Olhando por um viés mais existencialista, como em *Dias felizes* (BECKETT, 1989), Williams coloca o presente em colapso em *The One...*: o tempo presente de Kyra a deixa anestesiada, sem emoção, praticamente paralisada, sem movimento. Questiona-se qual a rotina dela. Ao olhar por trás de seu discurso monossilábico, de poucas palavras, pode-se reparar o que paralisa e o que liberta. As palavras são o que o leitor/espectador vê, sente e ouve em cena. A falta de movimento é ação pura. Seu silêncio é apático, delatando que está perdida em digressões, contrapondo-se com Winnie que se esgoela em enormes monólogos. O silêncio é o seu discurso mais expressivo. E, embora haja essa disparidade, as personagens são bastante semelhantes em suas paralisações físicas: Winnie tem as pernas presas e Kyra se prende fisicamente em sua *loucura*. Inclusive, ao andar, ela se arrasta e o que se ouve são seus passos escorregadios. Há uma similitude com o teatro da crueldade, devido à fisicalidade expressa e a falta de comunicação verbal da personagem, uma superação da linguagem dialógica na forma dramatúrgica para representar o que sempre foi um expediente ficcional importante para Williams: a loucura. Há uma aproximação disfuncional entre Blanche, que alardeia discursos líricos, com o silêncio e murmúrios de Kyra. A loucura figurada em dois momentos históricos diferentes para representar a mulher vítima da sociedade, com respostas comportamentais opostas.

Kyra não confia em Viola, parece até fingir que não entendeu seus pedidos de empréstimo. Está absolutamente lúcida. O monólogo de Viola a deixa cada vez mais submersa e estacada, como Winnie em *Dias felizes*; cada vez mais monossilábica como Willi, da mesma peça. O leitor/espectador fica perdido na falta de sentido de seus gemidos e articulações, porém entende sua loucura, compartilha o desejo de, talvez, até agir do mesmo modo, desentender ou ignorar os pedidos de Viola. Quase hirsuta, ela tem seus passos morosos, como se arrastasse o sentimento desolador da plateia perante o absurdo metafísico.

Rememorando aqui Drummond: “Tenho apenas duas mãos/e o sentimento do mundo [...]” (ANDRADE, 2019).⁵³³

⁵³³ ANDRADE, C. D. Sentimento do mundo. In: **Etecpirituba**, p. 3. Disponível em: <<http://www.etecpirituba.com.br/wp-content/uploads/2014/04/osentimentodomundo-completo-livro.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

7 TENNESSEE WILLIAMS E OS NOVOS CONTEXTOS PARA FIGURAR A MULHER: TRANSGRESSÃO, ULTRAJE E EXPERIMENTALISMO

“MULHER: [...] - Então sairei e andarei pela orla. Andarei sozinha e o sopro do vento me deixará leve, cada vez mais leve.

HOMEM: Querida. Volta pra cama.

MULHER: E mais leve, mais leve, mais leve, mais leve e mais leve! [...] Até que finalmente não terei mais corpo nenhum, e o vento me carrega para sempre em seus braços frios e límpidos, e me leva embora! [...] Eu quero ir embora! Quero ir embora!”

(Tennessee Williams, da peça Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...)⁵³⁴

“Mas, apesar de todo o nosso entusiasmo por Williams, acho que ainda o vemos sutilmente errado. Na maioria das vezes ele é chamado de dramaturgo ‘psicológico,’ mas isso ignora seu radicalismo social e político - assim como seu rico talento para a comédia. [...] No seu melhor, Williams derrotou os Estados Unidos no seu pior momento. Mas apesar de toda a sua empatia, ele via a condição humana - e especialmente a sua - como um absurdo. [...] Alguns dos trabalhos da terceira fase de Williams limitam-se à autoparódia, mas as melhores de suas peças suportarão a devastação do tempo, por uma série de razões: há a sua capacidade de escrever grandes papéis para atores, por um lado; seu amor instintivo pelos marginalizados e derrotados por outro; além da sua fervorosa oposição a qualquer forma de tirania, seja doméstica ou política.”

(Michael Billington)⁵³⁵

“A complexidade de suas [de Williams] personagens atrai as atrizes. O apelo de suas mulheres para as atrizes vem da profundidade das personagens que ele criou. Sua voz continuará a ser verdadeira para as mulheres, devido aos temas relevantes e universais que ele materializa nelas. As atrizes encontrarão mulheres que lidam com as complexidades do amor, perda de identidade e as limitações das expectativas impostas às mulheres - especialmente as do Sul [dos Estados Unidos].

Em poucas ocasiões, um homem fez uma figuração tão precisa e tocante das mulheres. Williams pegou tudo o que sabia e transformou em mulheres que representam o seu tempo contemporâneo, mas o que Williams não poderia saber era a relevância continuada de suas personagens femininas no século 21.”

(Marcie Danae Bealer)⁵³⁶

“Vamos concluir pelo menos isso: que não há nenhuma conclusão para a reputação de Williams, ela se desdobra.”

(David Kaplan)⁵³⁷

Uma figuração não usual da mulher, com uma dramaturgia mais experimental, dá às peças da terceira fase de Tennessee Williams contextos estéticos pouco convencionais à forma e conteúdo, tragando os novos ares experimentais que a década de 1960 em diante trouxe à cena estadunidense. As ousadias dos grupos insurgentes não ficaram impregnadas a

⁵³⁴ Williams (2012a, p. 330, destaques do autor).

⁵³⁵ BILLINGTON, M. Tennessee Williams: the Quiet Revolutionary. In: **The Guardian**. 27 jul. 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/27/tennessee-williams>>. Acesso em: 24 jan. 2019. “But, for all our enthusiasm for Williams, I think we still get him subtly wrong. He is most often dubbed a “psychological” dramatist, but this ignores his social and political radicalism – as well as his rich talent for comedy. [...] At his best, Williams pinned down America at its worst. But for all his empathy, he saw the human condition – and his own especially – as faintly absurd. [...] Some of Williams’s later work borders on self-parody, but the best of his plays will endure the ravages of time, for a number of reasons: there is his capacity to write great parts for actors, for one thing; his instinctive love of the marginalized and defeated; and his fervent opposition to any form of tyranny, whether domestic or political.”

⁵³⁶ BEALER, M. D. **Then & Now: The Relevance of Tennessee Williams for the 21st Century Actress**. Honors Theses (Doutorado). Ouachita Baptist University. 2009, p. 24. Disponível em: <https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/24>. Acesso em: 24 jan. 2019. “The complexity of his characters attracts actresses to perform his work. The appeal of his women for actresses stems from the depth of character he created. His voice will continue to hold true for women due to the relevant and universal themes he presents in them. Actresses will find women dealing with the complexities of love, loss of identity, and the limitations of expectations placed on women - especially Southern Women. On few occasions has a man had such an accurate and touching interpretation of women. Williams took everything he knew and transformed it into women who displayed the times he wrote in, but what Williams could not have known was the continued relevance of his female characters into the 21st century.”

⁵³⁷ Kaplan (2016, p. 174). “Let us conclude at least this: that there is no conclusion to Williams’ reputation, it unfolds.”

ponto de serem *adotadas* pelo dramaturgo com os mesmos princípios e fundamentos, porém alguns destes tentames, diferentes de suas obras anteriores, podem ser observados neste material escrito em seus últimos 20 anos de vida. O trânsito do dramaturgo pelo circuito *Off-off-Broadway* e a observação da estética cênica nele praticado internalizaram matrizes épicas, artaudianas, do chamado teatro do absurdo e do teatro do ridículo. Nenhuma destas fontes foi utilizada de forma direta, advinda de um estudo ou contato imediato com base no que se tem documentado. Foi aplicada pelo dramaturgo a partir de formulações usadas pelos grupos deste circuito, criando uma maneira própria de contextualizar estes expedientes do épico, do teatro da crueldade, do existencialismo metafísico, da *black comedy*, do grotesco e do *camp*, deslizando estas estéticas de seus contextos de origem. É interessante perceber, com isso, a capacidade de Tennessee em usar a matéria ficcional para externar as tendências estéticas que desenvolveu a partir do que vivia e dar conta da conjuntura cultural e do momento histórico que estava inserido.

Concordando com Fiks (2005, p. 131), a contemporaneidade dilacerou a burguesia e aquela mulher que buscava seu lugar em uma sociedade ditatorial e patriarcal tem aberto certas portas para novos grupamentos femininos, tanto familiares quanto comunitários a partir da contracultura. Novas ordens surgiram e a abordagem analítica destas obras de Tennessee pode servir como aparato de entendimento histórico e filosófico da posição desta mulher nesta nova sociedade que respirava avidamente com a contracultura e suas consequências até o início da década de 1980. Isto porque, em todas as obras deste período, o ponto de partida de Tennessee é de crítica e fuga das formas clássicas.

Para investigar o quanto estas insurreições estavam na obra de Williams ao escrever esses trabalhos de sua fase pós-celebridade, as personagens femininas foram focalizadas a partir de um exame que busca compreender, com a chave desta nova era, como a mulher começou a ter seu eixo figurado nesta dramaturgia. Não há feministas ou manifestantes, não existem bandeiras e nem um deslocamento das *outsiders* para o retrato de *heroínas da revolução sexual*. Há o retrato de uma nova posição social da mulher, de fato, fruto da conjuntura contracultural. Continuando a sedimentar párias, Tennessee busca a representação feminina num contexto crítico acerca das conquistas contemporâneas daqueles momentos, contrapostas com as exigências tradicionais sobre o papel feminino. E isto não era absolutamente novo. São os mesmos expedientes que sempre usou nas obras anteriores. O que é interessante observar é que, embora a contracultura e a nova posição da mulher, o padrão e a tradição sobreviveram e continuavam se impondo, tal como nos dias atuais. Estas defrontações são os conflitos mais importantes que perfilam uma visão epistemológica dela,

historicizando estas dicotomias na dramaturgia, apresentando paradoxos e aportando um verdadeiro manifesto dramatúrgico do universo feminino, embora pouco compreendido.

Estas obras da terceira fase foram negligenciadas em suas épocas. Não fizeram parte das referências do autor, não foram absorvidas. Perante a eminente contribuição artística deste material e sua visão crítica sobre os valores da sociedade, só se pode justificar por motivos que remetem à associação preconceituosa de suas obras com sua biografia. Da mesma forma, com uma expectativa por um Tennessee clássico, que remete à existência de um cânone de sua obra. Será um grande e longo processo de renovação de conceitos em relação à leitura e recepção destas suas obras. Principalmente, em países onde elas não chegaram, como no Brasil, e que a visão que se tem de Tennessee está congelada no tempo: é a mesma das críticas e interpretações dos anos 1940 e 1950. O desprendimento do biografismo é um instrumento eficaz para alargar a compreensão e a análise das obras do dramaturgo.

É bastante claro que o dramaturgo expressa as ansiedades daquele momento ímpar não só nas questões femininas. Há uma maior liberdade para exteriorizar as contradições da sociedade e do ser humano que, pela primeira vez, colocava-se na sociedade estadunidense à procura de sua individualidade social, política, econômica, histórica, também, existencial e metafísica. Estas obras deixam clara a rejeição não somente ao teatro tradicional realista, mas, de modo geral, à lógica da sociedade ocidental e isso se identifica quando estas obras se alinham a experimentos ousados na forma e no conteúdo, com expedientes lacônicos e cômicos, épico-líricos e que lembram os artaudianos, emergindo, com efeito, a *black comedy*. Há, com isso, propostas de um novo teatro que demanda outra forma de apreender o mundo, contestando de maneira contracultural os padrões da dramaturgia estadunidense até então. Fica claro que Tennessee não queria mais oferecer um *teatro industrial*, cujas componentes dramatúrgicas fossem engrenagens já conhecidas, receitas batidas da Broadway, fórmulas que precisavam apenas seguir os processos normatizados de montagem e de representação. O dramaturgo não queria oferecer entretenimento, estava mais preocupado com a qualidade artística para servir de reflexão, surpresa, estranhamento, tirar do lugar o que estava estabelecido. Criar algo novo, abalar estruturas.

Com os elementos épicos, ele queria levar o público a pensar, repensar. Tal como um dedo em riste para apontar a necessidade de reconhecer questões sociais e políticas como elementos importantes para se estabelecer uma nova sociedade que nascia naquele momento. O teatro da crueldade e o *camp*, que Williams usou à sua própria forma, apontam que é necessária uma nova forma de interpretar, despregando-se da tradicional preparação de atores centradas no indivíduo e no realismo. Seriam métodos com uma preocupação mais física,

performática, denotando a composição do coletivo, com percepção mútua entre os atores e atrizes. E o existencialismo metafísico, o extremo da fuga do realismo, coloca o dramaturgo perante as grandes questões pós-modernas do teatro, sinalizando pontapés iniciais no que se convencionou hoje a chamar de teatro pós-dramático.

Há uma grande influência do teatro do ridículo com o uso da sensibilidade *camp*, mesmo que de forma bastante diferente de Charles Ludlam. É a grande inspiração estética que Tennessee Williams teve a partir da contracultura, aspirando um modo de vida baseado em sua necessidade de expressão da sexualidade. Não está associada a uma ênfase eminentemente homossexual, mas impregnada nos signos espalhados tanto no comportamento feminino heterossexual quanto no masculino, trazendo à tona uma estética que beira a paródia, o bizarro e o grotesco, causando espanto e estranheza.

Em *I Can't...*, *Kirche...* e *Now the Cats...*, há elementos importantes da performatividade, identificados de forma intrínseca na dramaturgia, desde que as personagens realizam: um esvaziamento da função dialógica como foco lírico e principal das significações do texto, ações simbólicas, atos reais ou simulados valendo-se não só pelo que representam e significam, conquanto pela “eficácia simbólica que revelam e pelo impacto que exercem sobre o público” (PAVIS, 2015, p. 234). Em todas as peças aqui cotejadas, não apenas nestas três, há a grande marca significativa da característica pós-dramática: a perturbação. Em sua época, vista como bizarra e estranha, contemporaneamente pode ser lida como o expediente dramatúrgico essencial para dar conta daquele momento contracultural. Isto certamente é a grande marca artaudiana que Tennessee figurou à sua maneira, criando o país do dragão ou o país tennesseeano para mostrar a inabilidade do mundo para suprir as necessidade de seus indivíduos inadaptados a ele.

A possível montagem de obras da terceira fase, seu estudo e análise revelam o interesse por um conjunto de obras inovador em se tratando de um autor consagrado pelo *mainstream* e que derrete sua imagem hegemônica com esse material. Evidencia-se uma relevância nas grandes modificações que a indústria cultural deve sofrer, desde que aceitasse discrepâncias e obras *diferentes*.

Com as obras da terceira fase, é possível uma análise que foge dos padrões formais da crítica tradicional de nomear exclusivamente questões de realismo psicológico e biografismo em seu exame, bem como preferir o sistema stanislavskiano de memória emotiva como única forma de preparação de atores para montagens de obras tennesseeanas. Os contextos sociais e políticos, bem como a contextualização das estéticas que utilizou nas peças da terceira fase, dão base frutífera para a análise dramatúrgica destas obras como elementos essenciais da

consciência do autor no seu processo artístico-criativo. São partes de uma dramaturgia que historiciza o retrato da mulher no que diz respeito à construção social de seu papel.

Possíveis encaminhamentos para continuação da pesquisa:

- a discussão da existência ou não do realismo psicológico nas peças da primeira fase e famosas;
- o conteúdo realista e não realista de peças da primeira e segunda fases;
- comparação das personagens femininas, seus contextos sociopolíticos e históricos, nas três fases;
- elementos épico-líricos em peças curtas e longas nas três fases;
- possíveis elementos artaudianos, de teatro do ridículo e *camp* em outras peças em um ato e longas da terceira fase, destacando como o autor os utilizou/adaptou em seus contextos e estilística;
- expansão desta mesma análise em outras peças curtas da terceira fase;
- possíveis temáticas e elementos para serem pesquisados nas peças da terceira fase: o grotesco e a influência das estéticas alemãs; *Grand guignol*; *In-Yer-face* e a possibilidade do pós-dramático; o *vaudeville*; *Pop Art*; *a black comedy*, o pastelão e o burlesco; a autoparódia e o metateatro;
- semelhanças e dessemelhanças com autores que Tennessee Williams pode ter internalizado a partir de sua circulação pelo circuito *Off-off-Broadway*: Beckett, Pinter, Genet, Anouilh, Ionesco, Pirandello, Artaud, Ludlam, entre outros;
- o grotesco, a sátira e os reflexos de François Rabelais nas obras da terceira fase;
- como a leitura hegemônica e o mercado estadunidense das peças de Williams influenciam o mercado brasileiro em relação à montagem de suas peças. Estudos de casos de montagens brasileiras e sua recepção são bastante necessários para esta discussão;
- a recepção das duas montagens de *The Two-characters Play* ou *Outcry*, peça da terceira fase montada no Brasil;
- a recepção da peça *In the Bar of a Tokyo Hotel*, montada no espetáculo *Hotel Tennessee* do Grupo Tapa;
- a montagem e recepção de *Vieux Carré* por *The Wooster Group*, única peça da terceira fase longa apresentada no Brasil em circuito comercial;
- com relação às seis peças aqui cotejadas, uma discussão sobre suas possíveis traduções;
- as personagens *outsiders*, comparar seus contextos sociopolíticos e históricos, nas três fases;

- as peças da primeira fase de Tennessee longas e curtas, inéditas no Brasil, sob os aspectos sociais, políticos e históricos.

Várias personagens tennesianas fizeram parte da análise aqui apresentada, nenhuma se destacou tanto quanto o próprio sistema, por ser o agente que define a canonicidade e a pós-canonicidade de suas obras. Em primeira análise, desde que raramente é considerado no bojo da dramaturgia de Tennessee Williams, o sistema é visto aqui como o grande agente tecnocrata repressor e deliberador de protocolos e regras a serem seguidas, tanto da indústria cultural quanto do papel dos gêneros na sociedade. Nas obras aqui cotejadas, além de prover a leitura hegemônica, ele é gerador das angústias e dos contrapontos, impulsionando a existência de estabelecidos e *outsiders*. Ambos impondo as construções dialéticas com forças opostas:

- Celeste com oposição ao seu irmão; Trinket com oposição a Slim; as duas se opondo uma à outra até o final da peça, quando se integram;

- One com oposição a Two, alternando dialeticamente um com o outro, embora ambos sejam *outsiders*, querendo não sê-los;

- Nance com oposição à babá Josie Flattery, à mãe e Sra. Aid. Até mesmo com o próprio fantasma de Nijinsky;

- a organista Rose com oposição a todas as outras personagens de *Kirche...*;

- Madge e Bea com oposição aos dois garotos de programa; e

- Kyra com oposição a Viola, em contraponto com May.

As personagens *outsiders* são, de fato, apontadas como subversivas perante as construções sociais dos papéis estipulados por gênero e o sistema irrompe com sua opressão, estereótipos e violência, destacando-se triunfante neste dialogismo: Celeste e Trinket só conseguem o conforto com a aparição mística, pois seres humanos não as acolhem; One e Two vivem em um círculo vicioso que não garante sua redenção; Nance precisa procurar garotos de agências para satisfazer seus desejos, já que o fantasma de Vaslav – suas próprias ilusões – não pode fazê-lo; as personagens de *Kirche...* não têm solução para seus problemas familiares e o público é convidado para julgá-las; e Kyra termina a peça sentada esperando a internação. A partir de problemas e questões aparentemente subjetivas é possível identificar uma crítica política e social, deixando o individual para se abrir a uma visão coletiva do sistema.

A contracultura é outro destaque importante, porque ela apresenta o grande choque antagonista, essencial para o exame do contexto das obras aqui cotejadas. Ao fazer emergir novas propostas estéticas para o teatro, contestou a sociedade e sua capacidade de impor seus

valores culturais e estéticos como *corretos*. Ajudou a emergir expedientes de forma e conteúdo nunca antes observados na dramaturgia estadunidense, impulsionando outras formas de interpretação, preparação de atores, assim como matérias concretas sobre a contemporaneidade.

Com relação à mulher, opressão, submissão e domínio são a chave da discussão sobre sua participação social e política no momento histórico em que as dramaturgias foram construídas. Descortina-se um ambiente machista, mesmo diante do período que foi chamado de revolução sexual, contrapondo as reivindicações femininas da contracultura com as tradições patriarcais. Tennessee questiona valores morais e éticos da sociedade que visa o *status*, acumulação e manutenção do sistema vigente, permissivo ao homem e autocrático em relação à mulher. Eram préstimos que legitimavam-na ao lar, à imagem que agrada o homem e a subordina ao devocionismo, à dominação religiosa e sexual e às preocupações estéreis do cotidiano.

Apesar da obra de Tennessee Williams ser considerada tradicional, em comparação ao teatro contemporâneo, suas peças da terceira fase são carregadas de uma ousadia de forma e conteúdo que poucos dramaturgos do *mainstream* tiveram coragem de experimentar. Sua audácia ocorreu sem o abandono de sua circunstância de trabalho primordial: a palavra. Ela ainda contém a latência das personagens, possibilidades, metáforas e imagens que contextualizam o momento histórico e conseguem figurar o experimentalismo dos anos contraculturais dos Estados Unidos valorizando silêncios e truncamentos. Há uma superação da linguagem baseada no diálogo, um passo ousado demais para um dramaturgo associado ao lirismo. Ele soube somar ao seu universo estilístico o épico-lírico, o teatro da crueldade, o existencialismo metafísico e o teatro do ridículo, as palavras para figurar símbolos, metáforas – forma e conteúdo como uma manobra lírica para construção de uma dramaturgia inédita na história do drama estadunidense.

É possível encontrar nestas palavras de Williams muitas funções e, claro, sua poesia, mesmo em meio a experimentos dramatúrgicos que em sua época não foram compreendidos e considerados um exagero e uma afronta ao teatro. O cerne poético continua sendo seu ponto de equilíbrio que nutre a vida.

A palavra em Tennessee Williams tem particularidades. Enquanto o lirismo permanece triunfante no bojo de suas obras. Nestas peças é nítido o não realismo e o antirrealismo, trazendo à tona enquadramentos plurais e de diversidade de inovações teatrais que mais se enquadram à fisicalidade e à performatividade no que diz respeito à interpretação. Na desconstrução dos padrões em que foram colocadas suas próprias obras através do

experimentalismo revela-se estas novas tônicas para dar conta dos contextos contraculturais dos quais fazem parte.

Ao se referir a uma obra-prima de Tennessee é necessário que seja feita a localização temporal em uma fase, para levar em conta seus contextos sociopolíticos. Cada fase de sua carreira possui sua(s) própria(s) obra(s)-prima(s). Elas não podem ser produtos apenas de um gênio, mas de um escritor filho de seu tempo e suas conjunturas históricas e culturais, em especial Williams que estava intrinsicamente mergulhado no *mainstream*. Da mesma forma, não há a necessidade de diferenciar peças em um ato das longas ao se considerar a proficuidade do dramaturgo em escrever uma dramaturgia genuína em cada época, que transgride forma e conteúdo alinhados à tradição do drama estadunidense, para se tornar grandes e celebradas obras, com características sempre inovadoras.

Referências

- A NOITE. **Teatro Mesbla Studio A apresenta André Villon**: Primeira comédia de Tennessee Williams. Edição 16040, 1962. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.
- ABELSON, E. S. “Women Who Have No Men to Work for Them:” Gender and Homelessness in the Great Depression, 1930-1934. In: **Feminist Studies**, Vol. 29, No. 1, Spring 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3178478?seq=1#metadata_info_tab_contentss>. Acesso em: 8 jul. 2015.
- ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. In: **Como fazer um roteiro**. 2017. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/como-fazer-um-roteiro/>>. Acesso em: 18 out. 2018.
- ADAM, J. **Versions of Heroism in Modern American Drama**: Redefinitions by Miller, Williams, O’Neill and Anderson. London: Macmillan, 1991. 178 p.
- ADLER, T. The Mutilated. In: **Chicago Reader**. 28 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.chicagoreader.com/chicago/the-mutilated/Event?oid=20966979>>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- ALVES, A. R. C. O conceito de hegemonia: de Gramsci e Lacan a Mouffe. In: **Lua Nova**. Lua Nova, n. 80, 2010. p. 71-96. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n80/04.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2018.
- ANDRADE, F. S. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, S. **Fim de partida**. São Paulo: Cosac Naif, 2002. p. 7-31.
- ANDRADE, O. **Obras completas**: VII Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. 246 p.
- ARNAUT, L. M. **Tennessee Williams**: Algo não dito. São Paulo: Giostri, 2017. 115 p.
- ARTAUD, A. **Collected Works**. Vol. 04. Translation by Victor Corti. London: John Calder, 1999. 223 p.
- _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.
- AZEVEDO, E. C. **Teatro e psicanálise**. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2010. 62 p.
- BAIYUN, L. **A Study of Tennessee Williams’s Post-Iguana Plays** – with *The Gnädiges Fräulein* as a Case Study. Dissertação (Mestrado em Artes da Shanghai International Studies University). International Studies University, Shanghai, 2007. Disponível em: <http://202.121.96.136:8800/openfile?dbid=72&objid=57_57_55_56_49&flag=free>. Acesso em: 1 jul. 2016.
- BAK, J. **Tennessee Williams**: A Literary Life. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. 341 p.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – O contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008. 419 p.

_____. **O freudismo**: um esboço crítico. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2007. 136p.

BARSANELLI, M. L. “*A catástrofe do sucesso*” costura os fracassados de Tennessee Williams. In: **Folha de S. Paulo**. 7 mar. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/catastrofe-do-sucesso-costura-os-fracassados-de-tennessee-williams.shtml>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 192 p.

_____. **Fim de partida**. São Paulo: Cosac Naif, 2002. 174 p.

_____. **Happy Days**. New York: Grove Press, 1989. 64 p.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador** – um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 446 p.

BERNARD, M. Punishment and the Body: Boss Warden, Michel Foucault, and *Not About Nightingales*. In: **The Tennessee Williams Annual Review**, No. 07, 2005. Disponível em: <http://www.tennesseewilliamstudies.org/journal/work.php?ID=59>>. Acesso em: 16 out. 2017.

BERRETTINI, C. **Samuel Beckett**: Escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004. 244 p.

BETTI, M. S. Alegoria política e representação em *Camino Real*, de Tennessee Williams. In: CHAIA, M. (Org.). **Arte e política**. São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências, 2007a.

_____. Anexo – Nota biográfica sobre Tennessee Williams. In: Williams, T. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011a, p. 337-342.

_____. Apresentação – A dramaturgia de Tennessee Williams em *Mister Paradise* e outras peças em um ato. In: Williams, T. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011b. p. 7-32.

_____. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios. In: **Aurora**, 1, dez, 2007b. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistaaurora/dez_2007>. Acesso em: 30 jun. 2015.

_____. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil**: Três estudos. São Bernardo do Campo, SP: Cia. Fagulha, 2017. 360 p.

_____. Lirismo e ironia – Introdução de 27 Carros de algodão e outras peças em um ato. In: **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012a. p. 7-26.

_____. *O demorado adeus* de Tennessee Williams: a representação de questões sociopolíticas numa peça da fase inaugural do Arena. In: *Aurora: Revista de arte, mídia e política*. São Paulo, v.5, n. 13, fev./mai. 2012b. p. 11-27. Disponível em: <<http://bdpi.usp.br/item/0023995733>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

_____. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-1955). In: **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 15, n. 01, 2015. p. 156-179. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

_____. Tennessee Williams: Experimental e antirrealista. In: **Olhares sobre textos e encenações**. Sheila B. Maluf e Sérgio B. de Aquino (Org.). Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2007c. p. 261-274.

BEVILACQUA SOBRINHO, A. **Atualidade/Utilidade do trabalho de Brecht** – Uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas. São Bernardo do Campo, SP: Cia. Fagulha, 2016. 408 p.

BIAGI, O. L. **Estudo sobre a contracultura e sua influência na publicidade brasileira** (1965-1977). Relatório de Pesquisa (Pós-Doutorado em Publicidade). Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. 154 p. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/OLB.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

BIGSBY, C. W. E. Introduction. In: **The Cambridge Story of American Theatre** – Volume III – Post-World War II to the 1990s. Don B. Wilmeth e Christopher W. E. Bigsby (Ed.). New York: Cambridge University Press, 2000. p. 1-20.

BLACK COMEDY. In: **TV Tropes**. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BlackComedy>>. Acesso em: 6 jul. 2018.

BLACKWELL, L. Tennessee Williams and the Predicament of Women. In: **South Atlantic Bulletin**, Vol. 35, No. 2, mar. 1970. p. 9-14. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3197002>>. Acesso em: 27 mai. 2019.

BLANEY, D. P. 1964: The Birth of Gay Theater. In: **The Gay & Lesbian Review Wideworld**. 29 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.glreview.org/article/1964-the-birth-of-gay-theater/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

BOOTHE, C. The Women. In: GASSNER, J. (Ed.). **Twenty Best Plays of the Modern American Theatre**. New York: Crown, 1952. p. 405-466.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 160 p.

BOXILL, R. **McMillan Modern Dramatists: Tennessee Williams**. Hong Kong: McMillan, 1992. 186 p.

BRANTLEY, B. Hustler on the Streets, Missing Both a Limb and a Capacity to Feel. In: **The New York Times**. 9 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/06/10/theater/reviews/>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

BRAY, R. (Ed.). **Tennessee Williams and His Contemporaries**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 176 p.

BRECHT, B. **Diário de Trabalho** – Volume 2: América, 1941-1947. Werner Hecht (Org.). Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 345 p.

BRINCANDO EM CIMA DAQUILO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento403648/brincando-em-cima-daquilo>>. Acesso em: 25 de jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

BROWNELL, R. **American Counterculture of the 1960s**. Farmington Hills: Lucent Books, 2011. 96 p.

BUARQUE, C.; GUERRA, R. Vence na vida quem diz sim. In: **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45187/>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

CALAZANS, R.; GOMIDE, R. V. O abandono psicanalítico do realismo psicológico. In: **Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia**, v. 1, n. 1, São João del Rey: Universidade Federal de São João del-Rei, 2006, p. 42-53. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

CALLAGHAN, D. Out of the Theatres and Into the Streets: Crossing Cultural Borders in the Work of *The Living Theatre*, 1970-75. In: **Works and Days**. 39/40, Vol. 20, n. 1 & 2, 2002. Disponível em: <http://www.worksanddays.net/2002/File04.Callaghan_File04.Callaghan.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2018.

CAMPOS, L. **Ghigonetto** – um homem de teatro. São Paulo: Giostri, 2017. 94 p.

CASA DE ARTES LARANJEIRAS. In: **“Vieux Carré”** - Texto de Tennessee Williams, traduzido e adaptado pelo grupo *Encenação*, de Gilberto Gawronski. Disponível em: <<http://www.cal.com.br>>. Acesso em: 04 dez. 2017.

CARVALHO, M. P. F. S.; VIANA, M. R. Existencialismo e expressão literária: Simone de Beauvoir. In: **Perspectiva Filosófica** – v. II – n. 28 (Jul-dez/2007) e 29 (Jul-dez/2008). Disponível em: <https://www3.ufpe.br/ppgfilosofia/images/pdf/existencialismo_maria_marcia.pdf>. Acesso em: 23 out. 2018.

CHASE, M. Harvey. **Harvey** – a Play in Three Acts. New York: Dramatists Play Service Inc., 2014. 72 p. Disponível em: <<https://www.pellcitycenter.com/wp-content/uploads/2016/11/Harvey.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

CIBERDÚVIDAS. Verbetes: Poder; Conseguir. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/poder-vs-conseguir/32603>>. Acesso em: 3 mai. 2018.

CITADOR. **Fernando Pessoa**. Disponível em: <<http://www.citador.pt/textos/a-minha-arte-e-ser-eu-fernando-pessoa>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

COHN, R. Tennessee Williams: The Last Two Decades. In: **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Matthew C. Roudané (Ed.). Cambridge: United Kingdom at the University Press, 1997. p. 232-243.

COSTA, F. **Representation of Queer Identities on the American Stage from the Postwar to the 1990s**. Tese (Doutorado em Filosofia. School of American Studies, University of East Anglia). University of East Anglia, Norwich, 2013. 200 p. Disponível em: <<https://ueaeprints.uea.ac.uk/48011/1/2013CostaFPhD.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

COSTA, I. C. **Panorama do Rio Vermelho**. São Paulo: Nakin Editorial, 2001, 174 p.

COSTELLO, D. P. Tennessee Williams: Fugitive Kind. In: **Modern Drama**, Vol. 15, No. 1, Spring 1972, p. 26-43. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/500490/pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

CRANDELL, G. W. "I Can't Imagine Tomorrow:" Tennessee Williams and the Representation of Time in *Clothes for a Summer Hotel*. In: **The Undiscovery Country – The Later Plays of Tennessee Williams**. Ed. Philip C. Kolin. New York: Peter Lang Publishing, 2002. p. 168-180.

CUNHA, F. C. Grito d'Alma. In: **Obsessões**. São Paulo: Factash, 2004. p. 503-538.

DALRYMPLE, T. **Evasivas admiráveis**: Como a psicologia subverte a moralidade. Tradução de Julia C. Barros. São Paulo: É Realizações, 2017. 101 p.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

DEBUSSCHER, G. Minting Their Separate Wills: Tennessee Williams and Hart Crane. In: **Modern critical views – Tennessee Williams**. New York: Chelsea House, 1987. p. 113-130. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/498239/pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

DER RING GOTT FARBLONJET. In: **Samuel French**. Disponível em: <<https://www.samuel french.com/p/3123/der-ring-gott-farblonjet>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

DEVLIN, A. J. (Ed.). **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson: University Press of Mississippi, 1986. 369 p.

DICKER, R. **A History of U.S. Feminisms**. Berkeley: Seal Press, 2016. 196 p.

DIYAB, H. **Crossing the Margin: Minorities and Marginality in the Drama of Tennessee Williams**. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Leicester, Leicester, 2008. 298 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/130723749/Tennessee-Williams-Minorities-and-Marginality>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

DOMMERGUES, P. A superação da psicanálise no Novo Teatro norte-americano. In: **Cadernos de Teatro**, n. 40, jul./set. Rio de Janeiro: O Tablado, 1967. p. 4-8. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/>>. Acesso em 17 abr. 2017.

DORFF, L. “All Very [Not] Pirandello:” Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré*. In: **The Tennessee Williams Annual Review**, No. 03, 2000. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamstudies.org/journal/work.php?ID=27>>. Acesso em: 3 mai. 2018.

_____. **Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983**. Tese (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997. 401 p.

_____. Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams’s Late, “Outrageous” Plays. In: **The Tennessee Williams Annual Review**, No. 2, 1999. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamstudies.org/journal/works/0204dorff.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

DOS SANTOS, K. M. A construção social da mulher. In: **Blogueiras Feministas**, 30 out. 2013. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/10/a-construcao-social-da-mulher/>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

DURKHEIM, E. **Da divisão do trabalho social**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 483 p.

ELIAS, N.; SCORTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 224 p.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Verbete: Hart Crane: American Poet. Disponível em: <<https://global.britannica.com/biography/Hart-Crane>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

EPSTEIN, R.; FRIEDMAN, J. **The Celluloid Closet**. (documentário). 1995. Disponível em: <<http://playmovie.nimaturrizkiyah.com/?movie=0112651>>. Acesso em: 31 jul. 2015.

ESCOBAR, A. M. ‘*La Mutilada*,’ obra de Tennessee Williams se presenta en Manizales. In: **Radio Nacional de Colombia**. 16 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.radionacional.co/noticia/la-mutilada-obra-de-tennessee-williams-se-presenta-en-manizales>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

ESSLIN, M. **Artaud**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978. 119 p.

_____. **O teatro do absurdo** – Edição revisada e ampliada pelo autor. Tradução de Barbara Heliodora; José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. 406 p.

FALK, S. L. **Tennessee Williams**. Tradução de Maria T. P. Moraes. Rio de Janeiro: Lido, 1961.

FEARNOW, M. **The American Stage and the Great Depression: A Cultural History of the Grotesque**. New York: Cambridge, 1997. 294 p.

FEIBELMAN, B. The Return of *Slapstick Tragedy* in “*The Mutilated*.” In: **The Clyde Fitch Report**. 13 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.clydefitchreport.com/2013/12/the-return-of-slapstick-tragedy-in-the-mutilated/>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

FIKS, J. P. **Cultura-contracultura, psiquiatria-antipsiquiatria**: o cinema como enunciação e mediação. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. 251 p.

FIORATTI, G. Fase menosprezada de Tennessee Williams é revisada por críticos. In: **Folha de São Paulo** – Ilustrada, 18 abr. 2013. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1264203-fase-menosprezada-da-carreira-de-tennessee-williams-e-revisada-por-criticos.shtml>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

FLANDOLI, E. B. **Dramaturgia e ficção curta**: Um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams [1911-1983]. Tese (Doutorado no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas - FFLCH). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. 215 p. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-13042017-084409/pt-br.php>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

FLORES, F. T. **Da Depressão às raízes do macarthismo**: representação de questões sócio-históricas em *American Blues*, de Tennessee Williams. São Paulo: Humanitas, 2015. 317 p.

_____. **Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas**: *The Children's Hours* e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman. Dissertação (Mestrado em Letras pela FFLCH). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 217 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978. 608 p.

FREAKS. *Freaks* (1932)/*Monstros* (1932) com Legendas em Português. In: **Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OdKJaQS5-Fo>>. Acesso em: 30 ago. 2018.

FREITAS, S. M. “Vi-me como Deus e o Diabo, ao mesmo tempo:” os Cadernos de Nijinsky entre a loucura e o fim do mundo. In: **Libretos**. Universidade do Porto. 03/2017, p. 31-42. Disponível em: <<http://ilcml.com/wp-content/uploads/2015/07/3.-Sofia-Freitas.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2018.

FRITSCHER, J. **Love and Death in Tennessee Williams**. Tese (Doutorado em Letras pela Faculty of the Graduate School of Loyola University). Loyola University, Chicago, 1968. 211 p. Disponível em: <<http://ecommons.luc.edu>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

FUNARTE. Berro, novo espetáculo do Grupo Tapa, chega ao Arena (SP). In: **FUNARTE** – Portal das Artes, 02 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

GHYKA, M. C. **El Numero de Oro** – I: Los Ritmos. Traducción de J. Bosch Bousquet. Barcelona: Poseidon, 1978a. 222 p.

_____. **El Numero de Oro – II: Los Ritos**. Traducción de J. Bosch Bousquet. Barcelona: Poseidon, 1978b. 210 p.

GOMPERTZ, W. **Isso é arte?** – 150 Anos de Arte Moderna: do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro, Zahar, 2013. 443 p.

GORDEEVA, T. German Women and 3 K's. Part 1: German Women in the Past and Kaiser's Neat Definition of the Women's Role in a Society. In: **German Culture**. Disponível em: <<https://germanculture.com.ua/library/weekly/aa080601a.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. v. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRIFFIN, A. **Understanding Tennessee Williams**. Columbia: University of South Caroline Press, 1998. 266 p.

GUERRA, M. A.; MATTOS, P. V. F. B. **Indústria cultural**. São Paulo: Editora USJT, 2008. 56 p.

GUERRA, S. R. **A geração de 69 no teatro brasileiro: Mudança dos ventos**. Dissertação (Mestrado pela Escola de Comunicação de Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. 267 p.

GUILBERT, G. C. Queering and Dequeering the Text Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*. In: **Cercles**, Vol. 10, 2004. p. 85-116. Disponível em: <<http://www.cercles.com/n10/guilbert.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

GINDT, D. Tennessee Williams and the Swedish Academy: Why He Never Won the Nobel Prize. In: KAPLAN, D. (Ed). **Tenn at One Hundred: The Reputation of Tennessee Williams**. Est Brunswick: Hansen Publishing Group, 2011a. p. 153-167.

HALE, A. Confronting the Late Plays of Tennessee Williams. In: **The Tennessee Williams Annual Review**, No. 6, 2003. Disponível em: <<http://www.tennesseeWilliamstudies.org/journal/work.php?ID=51>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

_____. Early Williams: The Making of a Playwright. In: **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Matthew C. Roudané (Ed.). Cambridge: United Kingdom at the University Press, 1997. p. 11-27.

_____. *In the Bar of a Tokyo Hotel: Breaking the Code*. In: **Magical Muse: Millennial Essays on Tennessee Williams**. Ralph F. Voss (Ed.). Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002. 268 p.

HANNAM, J. Women's History, Feminist History. In: **Making History**, University of London, 2008. Disponível em: <http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/womens_history.html>. Acesso em: 13 jul. 2015.

HARMON, W.; HOLMAN, C. H. (Ed.). **A Handbook to Literature**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2010. 663 p. Verbete: The Theatre of the Absurd.

HARTNOLL, P.; FOUND, P. **The Concise Oxford Companion to the Theatre**. New York: Oxford University Press, 1999.

HEINTZELMAN, G.; SMITH-HOWARD, A. **Critical Companion to Tennessee Williams**. New York: Facts on File of America Literature, 2005. 436 p.

HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 424 p.

HERBU, W. **The Destruction of the Outsider in the Plays of Tennessee Williams**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arte). Faculty of Community Services, Education and Social Sciences Edith Cowan University, Perth, Austrália. 2000. 64 p. Disponível em: <https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/849>. Acesso em: 07 jan. 2019.

HEUVEL, M. V. **Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991. 262 p.

HIRSCH, F. **A Portrait of The Artist** – the Plays of Tennessee Williams. Port Washington: National University Publications, 1979. 121 p.

HOBSBAWM, E. **A Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 598 p.

HOLANDA, R. M. **Do palco à câmera: as relações e as diferenças da interpretação no teatro e no cinema**. Monografia – Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Cênicas), Universidade de Brasília, Brasília, 2016. 35 p. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/13632/1/2016_RicardoMonteiroHolanda.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2017.

HOOVER, M. **Sexual Politics in the Work of Tennessee Williams: Desire Over Protest**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 260p.

HORNBY, R. Williams and Miller on Broadway. In: **The Hudson Review**, Vol. 52, No. 2, Summer 1999, p. 282-288. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3853421>>. Acesso em: 17 out. 2017.

HRC. Tennessee Williams: An Inventory of His Collection at the Harry Ransom Center. In: **Texas Archival Resources On Line**. Disponível em: <<https://legacy.lib.utexas.edu/taro/uthrc/00135/hrc-00135.html>>. Acesso em: 6 abr. 2019.

IBELL, P. **Critical Lives: Tennessee Williams**. London: Reaktion Books, 2016. 192 p.

ILARI, M. D. S. Rumos do teatro norte-americano: Continuidades e contradições em duas de suas principais companhias de teatro de vanguarda, na cena contemporânea. In: **Pitágoras** 500, v. 4, n. 1, abril, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634713/2632>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

INTERNET BROADWAY DATABASE. **Tennessee Williams**. Disponível em: <<http://www.ibdb.com/Person/View/9161>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

JÓNS, R. R. Is the “4th Wave” of Feminism Digital? In: **Bluestockings Magazine**. 19 ago. 2013. Disponível em: <<http://bluestockingsmag.com/2013/08/19/is-the-4th-wave-of-feminism-digital/>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

KAPLAN, D. Mr. Williams is Advised to Stay Silent. In: KAPLAN, D. (Ed.). **Tenn at One Hundred: The Reputation of Tennessee Williams**. Est Brunswick: Hansen Publishing Group, 2011a. p. 182-207.

KAPLAN, D. (Ed.). **Tenn at One Hundred: The Reputation of Tennessee Williams**. Est Brunswick: Hansen Publishing Group, 2011b. 328 p.

_____. **Tenn Years – Tennessee Williams on Stage**. East Brunswick: Hansen Publishing Group, 2016. 180 p.

KARNAL, L. et al. Rupturas do consenso: 1960-1980. In: **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 235-255.

KATARIA, G. R. The Hetarias (Maggie, Myrtle, Blanche). In: BLOOM, H. (Ed.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams' Cat in Hot Tin Roof – New Edition**. New York: Infobase Publishing, 2011. p. 13-49.

KAUFMAN, D. **Ridiculous!** – The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2005. 496 p.

KAUFMAN, M. **One Arm**. New York: Dramatists Play Service, 2013.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 162 p.

KEITH, T. Introduction: a Mythic Imagination. In: WILLIAMS, T. **Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-act Plays**. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016b. 197 p.

_____. The Later Plays of Tennessee Williams: You Are Not the Playwright I was Expecting. In: **American Theatre**. September, 2011. p. 34-94.

KOÇAM, M; GÜRSOY, A. Body Image of Women with Breast Cancer After Mastectomy: A Qualitative Research. In: **The Journal of Breast Health**. out., Vol. 12(4), 2016. p. 145-150. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5351438/>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

KOEHLER, S. N. **Redefining the Gothic: How the Works of Carson McCullers, Tennessee Williams & Flannery O'Connor Retained Gothic Roots and Shaped the Southern Gothic**. Tese (Master of Arts, With a Major in English). Governors State University, 2012. 115 p. Disponível em: <<http://opus.govst.edu/theses>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

KOLIN, P. C. An Interview with Douglas Mckeown on the Production of *Kirche, Kutchen, und Kinder*, 1979. In: **The Tennessee Williams Annual Review**, No. 11, Journal, 2010. Disponível em: <www.tennesseewilliamstudies.org/journal/>. Acesso em: 12 ago. 2016.

_____. Introduction. In: KOLIN, P. C. (Ed). **The Undiscovery Country** – The Later Plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang Publishing, 2002. p. 1-3.

_____. *The Mutilated*: Tennessee Williams's Apocalyptic Christmas Carol. In: **American Drama**. Vol. 13, No. 2, Summer, 2004. p. 82-97. Disponível em: <<http://go.galegroup.com/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. (Ed.). **The Undiscovery Country** – The Later Plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang Publishing, 2002. 223 p.

KRIS, E. **Psicanálise da arte**. São Paulo: Brasiliense, 1968. p. 203-208.

KUAČ, M. **L'immagine della Donna in "Tutta Casa, Letto e Chiesa" di Dario Fo e Franca Rame**. Tese (Doutorado). Estudo Universitário de Pós-Graduação em Filologia Italiana Contemporânea (Dual-Core). Departamento de Italianismo. Universidade de Zadar, Croácia, 2017. 45 p. Disponível em: <<https://repozitorij.unizd.hr/islandora/object/unizd%3A1900/datastream/PDF/view>>. Acesso em: 30 out. 2018.

LAFALCE, L. C. Breve comentário sobre o teatro do absurdo. In: **Revista Pandora Brasil**, n. 31, jun., 2011. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/teatro/camilo.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

LAHR, J. **Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Fresh**. New York: W. W. Norton & Company, 2014. 765 p.

LEVERICH, L. **Tom: The Unknown Tennessee Williams**. New York: Crown Publishers, 1995. 672 p.

LEVY, E. **Oscar: Tennessee Williams – Oscar Movies Based on His Plays**. Disponível em: <<http://emanuellevy.com/oscar/oscar-history-williams-tennessee-2/>>. 25 mar. 2006. Acesso em: 8 jan. 2018.

LINDOP, E.; GOLDSTEIN, M. J. **The Decades of Twentieth-century America - America in the 1960's**. Minneapolis: Twenty-First Publishing Books, 2010. 144 p.

LITTLE, S. W. **Off-Broadway: The Prophetic Theater**. New York: Coward, McCann & Geoghegan, INC, 1972. 323 p.

LOPES, D. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 379-393.

LOPES, H. P. N. **Traduzir teatro no Estado Novo: Gata em telhado de zinco quente** (1959), tradução de Sérgio Guimarães, do original *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), de Tennessee Williams. Dissertação (Mestrado em Tradução – Inglês - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014. 150 p. Disponível em: <[file://nuvd01_home.usuarios.usp.br/NUV_D01_HOME_USER\\$/3237218/Documents/gata%20queer.pdf](file://nuvd01_home.usuarios.usp.br/NUV_D01_HOME_USER$/3237218/Documents/gata%20queer.pdf)>. Acesso em: 21 jan. 2018.

LORTEL ARCHIVES. **Internet Off-Broadway Database:** Tennessee Williams. Disponível em: <<http://www.lortel.org/Archives/CreditableEntity/2512>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

MACHADO, B. Confira montagens estrangeiras nos palcos da cidade. In: **Veja São Paulo**, 14 mar. 2013. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/pecas-estrangeiras-sp/>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

MACHADO, J. S. A.; CALEIRO, R. C. Loucura feminina: Doença ou transgressão social? In: *Desenvolvimento Social*, v. 1, n. 1, p. 1-8, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina37026.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

MACIEL, L. C. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAGALDI, S. Tennessee Williams evoca o passado. In: **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 352-356.

MAGRO FILHO, J. B. **A tradição da loucura**: Minas Gerais, 1870-1964. Belo Horizonte: COOPMED/UFGM, 1992.

MARCUSE, H. **Contrarrevolução e revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

_____. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de A. Cabral. Rio de Janeiro: LYV, 1999.

MARRS, T. W. **The Living Theatre**: History, Theatrics, and Politics. Dissertação (Mestrado em Theatre Arts) Graduate Faculty of Texas Tech University: Lubbock, 1984. 175 p. Disponível em: <[file://nuvd01_home.usuarios.usp.br/NUV_D01_HOME_USERS\\$3237218/Documents/31295003628012.pdf](file://nuvd01_home.usuarios.usp.br/NUV_D01_HOME_USERS$3237218/Documents/31295003628012.pdf)>. Acesso em: 30 out. 2019.

MARUÉJOULS-KOCH, S. The Haunted Stage of *Summer and Smoke*: Tennessee Williams's Forgotten Silent Film Sequences. In: **Modern Drama**, No. 1, Vol. 57, Spring 2014. p. 19-40. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/541009>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

MASSAD, D. S. O teatro norte-americano vivo. In: **Revista de Letras**, v. 19, 1977, UNESP. p. 105-115. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27666254>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

MATHUR, C. **Women in the Plays of Eugene O'Neill and Tennessee Williams**. Jaipur: Rawat Publications, 2002. 198 p.

McCARTHY, D. **Pop Art**. London: Tate, 2013. 80 p.

MELO, A. B. Tradução, dramaturgia e ética: o caso das traduções brasileiras de *Tutta Casa, Letto e Chiesa*, de Franca Rame e Dario Fo. In: **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB** – v. 7, Ano 3, 2018. Brasília. 29 p. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/30262/20955>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

MELO, G. F. M. **“Caligrafia apagada:”** O silêncio na escrita de esperando Godot. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011. 134 p. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

MISHIMA, Y. **The Temple of the Golden Pavilion**. Translation by Ivan Morris. New York: Tuttle Publishing, 1959. 229 p.

MITGANG, H. Pages from the Life of Tennessee Williams. In: **The New York Times on the Web**. 29 abr. 1989. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-pages.html>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

MOLER, L. B. *O matadouro municipal: imagem e teatralidade em Tennessee Williams*. In: **Revista Lumen et Virtus**, vol. IV, n. 8, Fev, 2013. Disponível em: <<http://www.jackbran.com.br>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

_____. **Relatório Científico Final:** As peças em um ato de Tennessee Williams. (Programa de Estudos Literários e Linguísticos em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (digitado)

MONTEIRO, G. L. G. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. In: **ArtCultura**, v. 13, n. 23, jul./dez. 2011. p. 23-34. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2017.

MOSCHOVAKIS, N. Book Review: Recent Releases. In: **The Tennessee Williams Annual Review**, No. 11, 2010. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=103>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

MOUNTFORD, F. *A Cavalier for Milady* is far from Classic Tennessee Williams. In: **London Evening Standard**. 4 abr. 2011. Disponível em: <<https://www.standard.co.uk/go/london/theatre/a-cavalier-for-milady-is-far-from-classic-tennessee-williams-7424284.html>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

MURPHY, B. (Ed.). **Critical Insights** – Tennessee Williams. Salem Press: Toronto, 2011. 382 p.

_____. **Tennessee Williams and Elia Kazan:** A Collaboration in the Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 201 p.

_____. Tennessee Williams Scholars Conference Panel: Looking at the Late Plays of Tennessee Williams. In: **The Tennessee Williams Annual Review**. 2002. 13 p. Disponível em: <<https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=43>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

_____. **The Theatre of Tennessee Williams**. New York: Bloomsbury, 2014. 210 p.

NEIBURG, F. A sociologia das relações de poder de Norbert Elias. In: ELIAS, N.; SCORTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 7-11.

NOSELLA, B. L. D. **Dramaturgia e história**: questões e abordagens possíveis. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/historia/>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

O'CONNOR, J. **Dramatizing Dementia**: Madness in the Plays of Tennessee Williams. Texas: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

O FILHO DOS SONHOS. **Grito d'Alma**. Disponível em: <<http://osfilhosdosonho.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

OLIVEIRA, G. P. C. Os limites do realismo em *The Mutilated*, de Tennessee Williams: Expressionismo e *Verfremdungseffekt*. In: **Ilha do Desterro**, v. 70, n. 1, p. 275-285, Florianópolis, jan/abr. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2017v70n1p275>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

PALETSCHEK, P. Kinder – Küche – Kirche. In: Étienne François; Hagen Schulze (Org). **Deutsche Erinnerungsorte**. Bd. 2. Beck, München 2001. Disponível em: <<https://freidok.uni-freiburg.de/dnb/download/4725>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

PALLER, M. A Playwright with a Social Conscience. In: **The Tennessee William's Annual Review**. No. 10, 2009. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamstudies.org/journal/>>. Acesso em: 26 jun. 2015.

_____. **Gentlemen Callers**. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 269 p.

PALMER, R. B.; BRAY, W. R. **Hollywood's Tennessee**: the Williams Films and Post War America. Austin: University of Texas Press, 2009. 353 p.

PAOLA, H. **A tradição teutônica e as raízes ocultistas do nazismo** - Parte IV – As origens das SS: a Ordem dos Cavaleiros Teutônicos e as raízes ocultistas. 2013. Disponível em: <http://www.heidordepaula.com/imprimir_materia.asp?id_materia=4345>. Acesso em: 25 mai. 2018.

PATRICK, J. *The Teahouse of the August Moon* – Adapted from the Novel by Vern Sneider. In: GASSNER, J. (Ed.). **Best American Plays** – Supplementary Volume – 1918-1958. New York: Crown Publishers, 1961. p. 609-646.

PAVIS, P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 344 p.

PEARCE, C. L. *Primary Colors*: A Play by Mishima Yukio: Introduction. In: **Asian Theatre Journal**, Vol. 23, Number 2, Autumn 2006, p. 223-232. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/201871>>. Acesso em: 9 jul. 2018.

PEREIRA, E. M. G. **The Imagery of Decadence in Tennessee Williams' *Vieux Carré***. Dissertação (Mestrado no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1985. 162 p. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

PEREIRA, V. H. A. **Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. 166 p.

PETTIT, A. Tennessee Williams's "Serious Comedy:" Problems of Genre and Sexuality in (and After) *Period of Adjustment*. In: **Philological Quarterly**. Vol. 91, No. 01, Winter 2012. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/>>. Acesso em: 6 nov. 2018.

_____. The Queer Mckery of High Expectation: Comic Closure and the Texts of *Kingdom of Earth*. In: **The Tennessee Williams Annual Review**. No. 14, 2016. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamstudies.org/journal/work.php?ID=124>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

PFISTER, J. Glamorizing the Psychological: The Politics of the Performances of Modern Psychological Identities. Cap. 7. In: PFISTER, J; SCHNOG, N. **Inventing the Psychological** – Towards a Cultural History of Emotional Life in America. Yale: Yale University Press, 1997. p. 167-213.

_____. **Staging Depth** – Eugene O'Neill & The Politics of Psychological Discourse. Chapel Hill: North Caroline Press, 1995. 327 p.

PFISTER, J; SCHNOG, N. **Inventing the Psychological** – Towards a Cultural History of Emotional Life in America. Yale: Yale University Press, 1997.

PHILIPS, P. A. **Tennessee Williams' "Plastic Theater"** - a Formulation of Dramaturgy for "The American Method" Theater. Dissertação (Mestrado em Artes) University of Montana, Missoula, 2015. 107 p. Disponível em: <<https://scholarworks.umt.edu/etd/>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

PINILLA V., A. M. Tenessee [sic] Williams em Tablas Panameñas. In: **La Estrella de Panamá**. 02 mai. 2016. Disponível em: <<http://laestrella.com.pa/estilo/cultura/tenessee-williams-tablas-panamenas/23937448>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

PLUNKA, G. A. **Jean-Claude van Itallie and the Off-Broadway Theater**. Neward: University of Delaware Press, 1999. 341 p. Disponível em partes em: <<https://books.google.com.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

POARCH, M. L. **Three Women of Tennessee Williams**. Dissertação (Master of Arts in English) University of Central Oklahoma, Edmond, 2010. 42 p. Disponível em: <<https://docs.google.com/document/d/1tn1BkykNGCcWLbh3nELP1P29hGKzfi1NApm-RdU8YQ/edit>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

POLAND, A.; MAILMAN, B. Introduction. In: POLAND, A.; MAILMAN, B. (Ed.). **The Off Off Broadway Book: The Plays, People, Theatre**. New York: The Bobbs-Merrill Company, 1972. p. xi-xiv.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 42, 49, 91.

PROSSER, W. **The Late Plays of Tennessee Williams**. Maryland: The Scarecrow Press, 2009.

PROVINCETOWN TENNESSEE WILLIAMS THEATER FESTIVAL. 2018. Disponível em: <<http://twptown.org/>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

QUICK, A. **The Wooster Group Work Book**. New York: Routledge, 2007. 287 p.

RADO, J; RAGNI, G. **Hair** – The American Tribal Love-rock Musical. 2016. Disponível em: <<https://static1.squarespace.com/static/>>. Acesso em: 01 dez. 2017. 27 p.

RAMOS, L. F. Bloch merecia mais do que repetir sua imagem televisiva. In: **Folha de S. Paulo**. 11 out. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1110200814.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

RICE, E. **Teatro vivo**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1959. 377 p.

ROBERTO, L. A. **O impacto sociopolítico da contracultura dos anos 60 nos EUA: uma análise sociológica sob a ótica da indústria cultural**. Berlim: Novas Edições Acadêmicas, 2016. 52 p.

ROIFFE, A. G. D. **O Pop-camp político do teatro do ridículo**. In: Anais do XV Congresso Internacional Abralic. 2017. p. 6873-6881. Disponível: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522244978.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2018.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1965.

ROSZAK, T. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Vozes, 1972. 301 p.

ROWEN, B. *Kirche, Küche, Kinder (An Outrage for the Stage)* – Review. In: **The Tennessee Williams Annual Review**. No. 16, 2017. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=143>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

SADDIK, A. J. **Contemporary American Drama**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007a. 249 p.

_____. Critical Expectations and Assumptions: Williams' Later Reputation and the American Reception of the Avant-Garde. In: **Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams - Updated Edition**. Harold Bloom (Ed.). New York: Infobase Publishing, 2007b. p. 123-141.

_____. Foreword to *Cairo, Shanghai, Bombay!* In: **The Tennessee Williams Annual Review**. No. 15, 2016. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamstudies.org/journal/work.php?ID=129>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

_____. Introduction: Transmuting Madness into Meaning. In: WILLIAMS, T. **The Travelling Companion and Other Plays**. New York: New Directions Books, 2008a. p. xi-xxix.

_____. Sources and Notes on the Text. In: Williams, T. **The Travelling Companion and Other Plays**. New York: New Directions Books, 2008b. p. 256-260.

_____. **Tennessee Williams and the Theatre of Excess: The Strange, the Crazy, the Queer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 180 p.

_____. **The Politics of Reputation** – The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays. Cranbury: Associated University Presses, 1999. 173 p.

SAVRAN, D. **Communists, Cowboys, and Queers** – The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams. Minneapolis: University of Minnesota, 1992. 205 p.

SHANK, T. **Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. 362 p.

SIEVERS, W. D. **Freud on Broadway** – a History of Psychoanalysis and the American Drama. New York: American-Book-Stratford Press, 1955. 479 p.

SILVA, L. Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams. In: **Fênix**, Uberlândia, v. 2, n. 3, 2005. p. 1-12. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

SMITH, S. H. **American Drama** – the Bastard Art. New York: Cambridge University Press, 1997. 248 p.

SOERENSEN, C. A Carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. In: **Travessias**, v. 5, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/4370/3889>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

SONTAG, S. **A doença como metáfora**. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 2002. 108 p.

_____. Notas sobre *Camp*. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

STANISLAVSKI, K. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Barcelona, Alba, Colección Artes Escénicas. Disponível em: <<http://www.academia.edu/9189198>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

_____. **Minha vida na arte**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 539 p.

STRNADOVÁ, A. **Tennessee Williams's Southern Belles**. Tese (Bacharelado em Língua Inglesa e Literatura. Faculdade de Artes.) Masaryk University: Masaryk, 2013. Disponível em: <https://is.muni.cz/th/383069/ff_b/BA_Thesis.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2018.

SULLIVAN, J.J. Stanislavski and Freud. In: **The Tulane Drama Review**. Vol. 9, No. 1, Autumn 1964. p. 88-111. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1124782>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Raquel I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2001. 176 p.

TEATRO DO ABSURDO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>>. Acesso em: 10 jul. 2018. Verbete da Enciclopédia.

TEIXEIRA JR., G. M. **Dramaturgia, *gestus* e música** - Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932. Tese (Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes para obtenção de Doutorado em Processos Compositivos para Cena). Universidade de Brasília: Brasília, 2014. 255 p. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18099/1/2014_GeraldoMartinsTeixeiraJ%C3%BAnior.pdf> Acesso em: 24 abr. 2018.

TENNESSEE WILLIAMS. Disponível em: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018a. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa360247/tennessee-williams>>. Acesso em: 08 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia.

_____. In: **IMDB**. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0931783/?ref=nm_sr_1>. 2018a. Acesso em: 22 nov. 2018.

TERRY, M. Megan Terry, Playwright. In: SHEPARD, S. et al. American Experimental Theatre: Then and Now. In: **Performing Arts Journal**, Vol. 2, No. 2. Autumn, 1977, p. 17-18. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3245333>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

THE ART STORY. **Pop Art**. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/movement-pop-art.htm>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

THE LIVING THEATRE. Disponível em: <<https://www.livingtheatre.org/home>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

THE OFF-BROADWAY LEAGUE. **Join the League**. Disponível em: <<http://www.offbroadway.org/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

THE PULITZER PRIZES. **Drama**. Disponível em: <<http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/218>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

THE TENNESSEE WILLIAMS ANNUAL REVIEW. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/>>. Acesso em: 8 mar. 2018.

THE WOOSTER GROUP. Disponível em: <<http://thewoostergroup.org/company>>. Acesso em: 8 mar. 2018.

THOMASSEAU, J. **O melodrama**. Tradução de Claudia Braga; Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. 142 p.

THORNTON, M. B. (Ed.). **Notebooks** – Tennessee Williams. New Haven: Yale University Press, 2006. 828 p.

TOLEDO, L. M. A.; FLORES, F. T. O inquietante silêncio do armário em *Summer at the Lake*, de Tennessee Williams. In: **Revista Diálogos** – RevDia. Edição comemorativa pelo Qualis B2, v. 6, n. 2, mai./ago. 2018. p. 32-51. Acesso em: 1 out. 2018. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/6572/html>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

TOLEDO, L. M. A.; SILVA, D. G. *Not about Nightingales*: O épico-lírico de Tennessee Williams. In: **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 26, p. 6-19, set./dez. 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

TOPORKOV, V. **Stanislavski ensaia** – Memórias. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016. 254 p.

TORRES, A. R.; CAMINO, L. Grupo social, relações intergrupais e identidade social. In: **Psicologia Social: Temas e teorias**. (Org.). Leoncio Camino et al. São Paulo: Techno Politik, 2014. p. 515-539.

TV BRASIL. Joel Birman: “A arte mais próxima da psicanálise é o teatro.” Entrevista a Adherbal Freire-Filho em 18/08/2014. In: **EBC/TV Brasil**. 2014. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/post/joel-birman-a-arte-mais-proxima-da-psicanalise-e-o-teatro>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

TYRRELL, S. E. **Tennessee Williams’ “Plastic Theatre:” An Examination of Contradiction**. Tese (PhD). Keele University, Keele, 2013. 365 p. Disponível em: <<http://eprints.keele.ac.uk/3826/1/Tyrrell%20PhD%202013.pdf>>. Acesso em: 2 mai. 2018.

UNIVERSITY OF DELAWARE LIBRARY. Tennessee Williams Collection 1939-2013. In: **Special Collections** – University of Delaware Library. Disponível em: <<http://www.lib.udel.edu/ud/spec/findaids/html/mss0112.html>>. Acesso em: 06 abr. 2019.

VÁSSIMA, E.; LABAKI, A. **Stanislavski**: Vida, obra e sistema. São Paulo: Funarte, 2015. 344 p.

VIEIRA, C. L. Tennessee Williams e a relatividade. In: **Piauí**, 28 mar. 2012. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/tennessee-williams-e-a-relatividade/>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

VOSS, R. F. (Ed.). **Magical Muse**: Millennial Essays on Tennessee Williams. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002. 268 p.

WALFORD, R.; DOLLEY, C. (Ed.). **The One-act Play Companion** - a Guide to Plays, Playwrights and Performance. London: A & C Black Publishers, 1988. 212 p.

WALSH, R. Radical Theatre in the Sixties and Seventies. In: **BAAS Pamphlets in American Studies**, No. 24. Halifax: British Association for American, 1993. 43 p.

WASILEWSKI, L. F. **Isto é Besteiro!**: a obra dramaturgical de Vicente Pereira no âmbito do teatro besteiro. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. 629 p.

Disponível em:

<[file://nuvd01_home.usuarios.usp.br/NUV_D01_HOME_USER\\$/3237218/Documents/LUIS FRANCISCO_WASILEWSKI.pdf](file://nuvd01_home.usuarios.usp.br/NUV_D01_HOME_USER$/3237218/Documents/LUIS_FRANCISCO_WASILEWSKI.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2018.

WEALES, G. **Tennessee Williams**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970. 46 p.

WEBB, E. **As peças de Samuel Beckett**. São Paulo: É Realizações, 2012. 190 p.

WEBER, C. Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition. In: Martin, C; BIAL, H. (Ed.). **Brecht Sourcebook**. New York: Routledge, 2000. p. 47.

WILDE, O. An Ideal Husband. In: **Domínio Público**. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000885.pdf>>. Acesso em: 8 mai. 2018.

WILLIAMS, T. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012a. 358 p.

_____. **49 contos de Tennessee Williams**. Tradução de HUBNER, A; FERRO, F. C.; DAUSTER, J.; MOREIRA, S. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. 690 p.

_____. **A House Not Meant to Stand**. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2008a. 85 p.

_____. **A Lovely Sunday for Crève Coeur**. New York: New Directions, 1980. 74 p.

_____. A Streetcar Named Desire. In: **The Theatre of Tennessee Williams – Volume 1**. New York: New Directions, 1990. p. 239-419.

_____. **Baby Doll & Tiger Tail – A Screenplay and Play by Tennessee Williams**. New York: New Directions, 1996. 178 p.

_____. **Candles to the Sun**. Dan Issac (Ed.). New York: New Directions, 2004. 117 p.

_____. **Clothes for a Summer Hotel – a Ghost Play**. New York: New Directions, 1983. 77 p.

_____. **Collected Stories**. New York: New Directions, 1985. 416 p.

_____. **Dragon Country**. New York: New Directions, 1970. 278 p.

_____. **El país del dragón**. Vol. II. Traducción de Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Losada, 1981. 123 p.

_____. **Gata em telhado de zinco quente/A descida de Orfeu/A noite do Iguana.**

Tradução de Augusto César dos Santos e Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2016a. 510 p.

_____. I Can't Imagine Tomorrow. In: **Esquire Magazine**, 1 mar. 1966. Disponível em:

<<https://classic.esquire.com/article/1966/3/1/i-cant-imagine-tomorrow>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

_____. I Can't Imagine Tomorrow. In: **Youtube**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=DOVmeO536ZI>>. 2018a. Acesso em: 8 mai. 2018.

_____. I Think the Strange, the Crazy, the Queer. In: WILLIAMS, T. **The Collected Poems of Tennessee Williams**. David Roessel e Nicholas Moschovakis (Ed.). New York: New Directions Publishing Corporation, 2002. p. 150.

_____. **Memórias**. Tradução de Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. 294 p.

_____. **Mister Paradise and Other One-act-plays**. Sewanee: Penguin, 2006b. 180 p.

_____. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011. 180 p.

_____. **Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-act Plays**. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016b. 197 p.

_____. **Not about Nightingales**. Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 1998. 127 p.

_____. **O zoológico de vidro/De repente no último verão/Doce pássaro da juventude**. Tradução de Clara Carvalho e Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2014. 368 p.

_____. **Spring Storm**. Dan Issac (Ed.). New York: New Directions, 1999. 132 p.

_____. **Stars to the Roof – A Prayer for the Wilder of Heart That Are Kept in Cages**. Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 2000a. 110 p.

_____. **Suddenly Last Summer and Other Plays**. New York: Penguin, 2009. 197 p.

_____. **Tennessee Williams: Four Plays – Summer and Smoke, Orpheus Descending, Suddenly Last Summer, Period of Adjustment**. New York: New American Library, 1976. 127 p.

_____. **Tennessee Williams – New Selected Essays: Where I Live**. John S. Bak (Ed.). New York: New Directions, 2009a. 313 p.

_____. **Tennessee Williams – One-act Plays**. Thomas Keith (Ed.). London: Methuen Drama, 2012b. 286 p.

_____. **Tennessee Williams – Plays 1937-1955.** New York: The Library of America, 2000b. 1054 p.

_____. **Tennessee Williams – Plays 1957-1980.** New York: The Library of America, 2000c. 999 p.

_____. **The Eccentricities of a Nightingale.** New York: Dramatists Play Service, 1992. 57 p.

_____. **The Fugitive Kind.** Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 2001a. 167 p.

_____. **The Mad Pilgrimage of the Flesh.** New York: W. W. Norton & Company, 2015. 784 p.

_____. **The Notebook of Trigorin – Free Adaptation of Anton Chekhov's *The Sea Gull*.** Allen Hale (Ed.). New York: New Directions, 1997. 79 p.

_____. **The Theatre of Tennessee Williams – Volume VIII.** New York: New Directions, 1992. 378 p.

_____. ***The Travelling Companion and Other Plays.*** New York: New Directions Books, 2008b. 311 p.

_____. **Um bonde chamado Desejo.** Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 221 p.

WILSON, C. **The Outsider.** New York: Penguin, 1982. 302 p.

WOLFF, J. **A produção social da arte.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. 183 p.

WOOD, E. M. **Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico.** Tradução de Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2010.

ZAHN, M. **Sequência de Fibonacci e o Número de Ouro.** Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2011. 73 p.

Apêndice 1 – Peças em um ato da primeira e segunda fases

OBRA	TRADUÇÃO	ANO
<i>Beauty Is the Word</i>	Beleza e a palavra	1929-30
<i>Hot Milk at Three in the Morning</i>	Leite quente às três da manhã	1930 - Reescrita e com novo título em 1936: <i>Moony's Kid Don't Cry</i> - nunca publicada
<i>Sacre de Printemps</i>	Ritos da primavera	1932-35, nunca publicada
<i>The Spinning Song</i>	A canção do parafuso	Década de 1930, nunca publicada
<i>The Paper Lantern</i>	A lanterna de papel	Década de 1930, nunca publicada
<i>Alice at the Country Club</i>	Alice no Country Club	Década de 1930, nunca publicada
<i>The Night of the Zeppelin</i>	A noite do zepelim	Década de 1930 – considerada em fragmentos, nunca publicada
<i>The Chosen Virgin</i>	A virgem escolhida	Década de 1930 – considerada em fragmentos, nunca publicada. Com a mesma personagem Reverendo Shannon, que protagonizaria <i>The Night of the Iguana</i>
<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por que você fuma tanto, Lily?	1935
<i>Cairo, Shanghai, Bombay! (a One-act Melodrama)</i> (em parceria com Dorothy Shapiro)	Cairo, Xangai, Bombaim! (um melodrama em um ato)	1935
<i>The Lady from the Village of Falling Flowers</i>	A mulher do Vilarejo das Flores Caídas	1935, nunca publicada, estreia mundial em 2019
<i>The Magic Tower</i>	A torre mágica	1936
<i>Headlines</i>	Manchetes	1936, não publicada
<i>The Little White Lady of Tsarko-Toye (A One-act Tragedy of the Russian Revolution)</i>	A pequena senhora de Tsarko-Toye (uma tragédia em um ato sobre a Revolução Russa)	1936, não publicada, considerada em fragmentos
<i>Curtains for the Gentleman</i>	Cortinas para o Cavalheiro	1936
<i>Moony's Kid Don't Cry</i>	A criança de Moony não chora	1936
<i>Heavenly Grass or The Miracles at Granny's</i>	A grama celestial ou Os milagres na casa da vovó	1936, nunca publicada. Baseada em um poema homônimo.
<i>Honor the Living</i>	Honrem os vivos	1937
<i>Summer at the Lake</i> , também com os títulos <i>The Lake</i> , <i>The Mercury</i> e <i>Escape</i>	Verão no lago	1937
<i>The Palooka</i>	O Palooka ou O Panaca	1937
<i>Me, Vashya</i> cujos títulos anteriores eram <i>Death is the Drummer</i> , <i>The Tears of Christ</i> e <i>I, Vaslev</i>	Eu, Vashya	1937
<i>The Big Game</i>	O jogo	1937
<i>American Gothic</i>	O gótico americano	1937, nunca publicada
<i>The Talismann Roses</i>	Rosas como talismã	1937, nunca publicada, estreia mundial em 2018
<i>The Big Scene</i>	A grande cena	1937, nunca publicada. Escrita durante o curso com o professor E. C. Mabie da <i>Experimental Dramatic Production</i>
<i>Quick Eating!</i>	Refeição rápida!	1937, nunca publicada. Escrita durante o curso com o professor E. C. Mabie da <i>Experimental Dramatic Production</i>
<i>The Family Pew</i>	O banco de igreja da família	1937, nunca publicada. Escrita durante o curso com o professor E. C. Mabie da <i>Experimental Dramatic Production</i>
<i>So Glad!</i>	Tão feliz!	1937, nunca publicada. Escrita durante o curso com

		o professor E. C. Mabie da <i>Experimental Dramatic Production</i>
<i>Death of Pierrot</i>	Morte de Pierrot	1937, nunca publicada
<i>The Holy Family</i>	A família sagrada	1937, considerada em fragmentos, nunca publicada. Sobre Van Gogh e Gauguin
<i>In Our Profession</i>	Na nossa profissão	1938
<i>Every Twenty Minutes</i>	Cada vinte minutos	1938
<i>The Fat Man's Wife</i>	A mulher do gordo	1938
<i>Grammar of Love</i> ou, ainda, com o título <i>She Walks in Beauty</i>	Gramática do amor	1938, considerada em fragmentos, nunca publicada
<i>Hello Moon</i>	Olá, Lua	1938, considerada em fragmentos, nunca publicada
<i>Adam and Eve on a Ferry</i>	Adão e eva numa balsa	1939
<i>The Dark Room</i>	O quarto escuro	1939
<i>Mister Paradise</i>	Mister Paradise	1939-40
<i>Escape</i>	Fuga	1939-40
<i>Once in a Lifetime</i>	Uma vez na vida	1939
<i>The Strange Play</i>	A peça estranha	1939
<i>The Long Goodbye</i>	O longo adeus	1940
<i>Auto-da-Fé</i>	Auto da fé	1941
<i>Thank You, Kind Spirit</i>	Obrigada, bom espírito	1941
<i>The Case of the Crushed Petunias</i>	O caso das petúnias esmagadas	1941
<i>The Lady of Larkspur Lotion</i>	A mulher da loção antiplolho	1941
<i>At Liberty</i>	À liberdade	1941
<i>Portrait of a Madonna</i>	Retrato de Madona	1941
<i>The Case of the Crushed Petunias</i>	O caso das petúnias esmagadas	1941
<i>I Rise in Flame, Cried the Phoenix</i>	Eu me levanto das chamas, gritou a Fênix	1941, publicada em 1964
<i>The Parade, or Approaching the End of a Summer</i>	O desfile ou Está se aproximando o fim do verão	1941-42 - reescrita em 1962. Originou a peça longa <i>Something Cloudy, Something Clear</i>
<i>The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper</i>	A longa estada interrompida ou A refeição insatisfatória	1942
<i>Chaplinesque</i> , versão anterior de <i>The Strangest Kind of Romance</i> , com uma alusão aos filmes mudos de Charles Chaplin. O título é uma referência a um poema homônimo de Hart Crane.	Chaplinesco	1942, nunca publicada.
<i>The Strangest Kind of Romance</i>	A mais estranha forma de amor	1942
<i>The Purification</i> , versão anterior: <i>Dos Ranchos</i>	A purificação	1942
<i>The Pink Bedroom</i>	O quarto rosa	1943
<i>A Panic Renaissance in the Lobos Mountain</i>	O renascimento do pânico na Montanha Lobos	1943
<i>The Pretty Trap</i>	A boa armadilha	1944
<i>Cabeza de Lobo</i>	Cabeça de Lobo	1945, nunca publicada. Considerada em fragmentos.
<i>Ten Blocks on the Camino Real</i> , versão em um ato de <i>Camino Real</i>	Dez blocos no Camino Real	1946
<i>This Property Is Condemned</i>	Esta propriedade está condenada	1946
<i>27 Wagons Full of Cotton</i>	27 carros de algodão	1946 - Inspirou o roteiro do filme <i>Baby Doll</i> de 1956
<i>The Last of My Solid Gold Watches</i>	O último dos meus relógios de ouro maciço	1946
<i>Hello from Bertha</i>	Lembranças de Bertha	1946
<i>Interior: Panic</i>	Interior: Pânico	1946
<i>Lord Byron's Love Letter</i>	A carta de amor de Lord Byron	1946
<i>These are the Stairs You Got to Watch</i>	Estas são as escadas que você deve vigiar	1948
<i>The Roman Spring of Mrs. Stone</i> , inspirado em sua novela e que seria transformado em roteiro de um filme homônimo	A primavera em Roma da Senhora Stone	1948, nunca publicada e considerada em fragmentos
<i>Lily and La Vie!</i> ou com os títulos: <i>The Chain Cigarette</i> e <i>One of Picasso's Blues</i>	Lily e <i>La Vie</i>	Década de 1940, nunca publicada
<i>Il Cane Incantato Della Divina Costiera</i>	O cão encantado da <i>Divina Costiera</i>	1950 - Originou a peça longa <i>The Rose Tattoo</i>
<i>The Enemy: Time</i>	O inimigo: Tempo	1956 - Originou a peça

		longa <i>Sweet Bird of Youth</i> , nunca publicada
<i>The Big Time Operators</i>	Os grandes operadores	Década 1950. Originou a peça longa <i>Sweet Bird of Youth</i> , nunca publicada
<i>Brush Hangs Burning</i>	Pincel pendurado queimando	Década 1950. Originou a peça longa <i>Sweet Bird of Youth</i> , nunca publicada
<i>The Puppets of Levantine</i>	Os fantoches do Levantino	Década 1950. Originou a peça longa <i>Sweet Bird of Youth</i> , nunca publicada
<i>Virgo</i>	Virgem ou Do signo de Virgem (como não há contato com o texto, a tradução poderia ser, também, A Constelação de Virgem)	Década 1950. Originou a peça longa <i>Sweet Bird of Youth</i> , nunca publicada
<i>The Cutting of a Rose</i>	O corte de uma rosa	Década 1950. Originou a peça longa <i>Sweet Bird of Youth</i> , nunca publicada
<i>Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen</i>	Fale-me como a chuva e deixe-me ouvir	1953
<i>A Perfect Analysis Given by a Parrot</i>	Uma análise perfeita dada por um papagaio	1958
<i>Something Unspoken</i>	Algo não dito	Entre 1953-1958
<i>Woman Key (A Melodrama for Tallulah Bankhead)</i> , escrito para a atriz	A mulher chave (Um melodrama para Tallulah Bankhead)	Década de 1950, nunca publicada.
<i>The Day on Which a Man Dies (an Occidental Noh play)</i>	O dia em que um homem morre (uma Peça Nô Ocidental)	1960
<i>And Tell Sad Stories of the Death of the Queens</i>	E contar tristes histórias sobre a morte das bonecas	Escrita em 1957, rescrita entre 1962 e meados da década de 1970

Fonte: Betti (2017); Devlin (1986); Flandoli (2017); Flores (2015); Hale (2002, 1997); Heintzelman e Smith-Howard (2005); HRC (2019); Kolin (2002); Prosser (2009); Provincetown Tennessee Williams Theater Festival (2018); Radavich (2006); Saddik (2007a, 2007b, 2016, 2008a, 2015, 1999); The Tennessee Williams Annual Review (2018); Thornton (2006); Williams (2012a, 2006a, 2008a, 1980, 1990, 1996, 2004, 1983, 1970, 1975, 2006b, 2016b, 1998, 1999, 2000a, 2009a, 2012b, 2000b, 2000c, 2001a, 1992, 2008b); University...(2019).

Apêndice 2 – Peças longas da primeira e segunda fases

OBRA	TRADUÇÃO SUGERIDA	ANO
<i>Candles to the Sun</i> , outro título: <i>The Lamp</i>	Velas ao sol	1936
<i>The Fugitive Kind</i>	O tipo fugitivo	1937
<i>Spring Storm</i> , cujo título anterior é <i>April is the Cruellest Month</i>	Tempestade de primavera	1937-1938
<i>Not about Nightingales</i>	Não sobre rouxinóis	1938
<i>Battle of Angels</i>	Batalha dos anjos	1939, reescrita em 1957, com o título <i>Orpheus Descending</i>
<i>Vieux Carré, or Dead Planet, the Moon</i>	Vieux Carré ou Planeta Morto, a lua	1939, reconfigurada na década de 1970 e intitulada apenas <i>Vieux Carré</i> – nunca publicada
<i>Intimations of Mortality</i> ou, ainda, com os títulos: <i>Death: Celebration, The Legend of Jonathan, A Strange from Home e Death of a Legend</i>	Intimações da mortalidade	1939, considerada em fragmentos, nunca publicada. Por isso, a multiplicidade de títulos
<i>Why Did Desdemona Love the Moor?</i> , outro título: <i>The Bitch</i>	Por que Desdemona amava o Mouró?	1939, em fragmentos, nunca publicada
<i>The Windows of the Blue Hotel</i>	As janelas do Hotel Azul	Década de 1930, provavelmente 1939. Considerada em fragmentos, nunca publicada
<i>Stairs to the Roof – a Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages</i>	Escadas para o sótão – uma oração para os corações selvagens presos em jaulas	1941, produzida em 1945
<i>A Daughter of the American Revolution</i> , outro título: <i>The Voices of My Sleep</i>	Uma filha da Revolução Americana	1941, considerada em fragmentos, nunca publicada
<i>You Touched Me! – a Romantic Comedy in Three Acts</i> (escrita em parceria com Donald Windham)	Quando você me tocou! – Uma comédia romântica em três atos	1941-42, produzida em 1945
<i>Dragon Country</i>	O país do dragão	1942, considerada em fragmentos, nunca publicada
<i>The Beetle of the Sun</i>	O besouro do sol	1942, nunca publicada
<i>A Balcony in Ferrara</i>	Uma varanda em Ferrara	1944, nunca publicada
<i>The Glass Menagerie</i> , outros títulos: <i>Carolers, Our Candle!, The Front Porch Girl, The Gentleman Caller, If You Breathe, It Breaks!, Portrait of a Girl in Glass, The Pretty Trap, The Spring Offensive, Third Floor South</i>	O zoológico de vidro ou À margem da vida ou ainda Algemas de cristal (conforme títulos de montagens teatrais ou filmes adaptados da peça no Brasil)	1944
<i>The Taj Mahal with Ink-Wells</i>	O Taj Mahal com os poços de tintas	1944-1945, nunca publicada
<i>A Streetcar Named Desire</i> , cujo título anterior era <i>Blanche's Chair in the Moon, The Poker Night</i>	Um bonde chamado Desejo ou Uma rua chamada pecado	1947
<i>Summer and Smoke</i> , com título anterior de <i>The Chart of Anatomy</i>	Verão e fumaça ou O anjo de pedra	1948
<i>The Rose Tattoo</i>	A rosa tatuada	1950
<i>The Mattress by the Tomato Patch</i> , baseada no conto homônimo	O colchão junto ao canteiro de tomates	Após 1956, data incerta. Nunca publicada, em fragmentos
<i>Sweet Bird of Youth</i>	Doce pássaro da juventude	1952
<i>Camino Real</i> , outros títulos: <i>An American Mortgage, A Match, The Rich and Eventful Death of Oliver Winemiller, Sixteen Blocks on the Camino Real, Ten Blocks on the Camino Real, Three Brass Balls and a Gypsy, Three Yellow Balls and a Gypsy, The Time, A Work for the Plastic Theatre</i>	Caminho Real	1953

<i>Cat on a Hot Tin Roof</i> , outros títulos: <i>A Place of Stone</i> , <i>The Stone Palace</i> , <i>The Richest Earth This Side of the River Nile</i>	Gata em teto de zinco quente ou Gata em telhado de zinco quente	1955
<i>Orpheus Descending</i>	A descida de Orfeu	1957
<i>Period of Adjustment</i>	Período de ajustamento	1957
<i>Suddenly, Last Summer</i>	De repente, no último verão	1958
<i>The Night of the Iguana</i>	A noite do iguana	1959

Fonte: Betti (2017); Devlin (1986); Flandoli (2017); Flores (2015); Hale (2002, 1997); Heintzelman e Smith-Howard (2005); HRC (2019); Kolin (2002); Prosser (2009); Provincetown Tennessee Williams Theater Festival (2018); Radavich (2006); Saddik (2007a, 2007b, 2016, 2008a, 2015, 1999); The Tennessee Williams Annual Review (2018); Thornton (2006); Williams (2012a, 2006a, 2008a, 1980, 1990, 1996, 2004, 1983, 1970, 1975, 2006b, 2016b, 1998, 1999, 2000a, 2009a, 2012b, 2000b, 2000c, 2001a, 1992, 2008b); University...(2019).

Apêndice 3 – Peças da terceira fase

TÍTULO	TRADUÇÃO SUGERIDA	ANO EM QUE FOI ESCRITA E/OU REESCRITA	PUBLICAÇÃO/ESTREIA/OBSERVAÇÃO	FORMA
<i>The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore</i> , cujo título inicial era <i>Goforth</i>	O trem da manhã não para mais aqui - O comboio da madrugada, para a encenação portuguesa de 2011 - Ou ainda O trem leiteiro não para mais aqui	1959-1962	Publicada em 1964, estreia 1962	Longa
<i>Suitable Entrances to Springfield or Heaven</i>	Entradas adequadas para Springfield ou para o Céu	Década de 1960	Não publicada	Um ato
<i>The Eccentricities of a Nightingale</i>	As excentricidades de um rouxinol	1964	Publicação em 1976 - reescrita da peça <i>Summer and Smoke</i> , de 1948	Longa
<i>The Mutilated</i>	As mutiladas	1964	Publicação em 1970 e estreia em 1966	Um ato
<i>The Municipal Abbatoir</i>	O Matadouro Municipal	1966	Publicação em 2004	Um ato
<i>The Gnädiges Fräulein</i>	A mulher delicada ou, ainda, A mulher perfeita	1966	Publicação em 1970, estreia em 1966	Um ato
<i>I Can't Imagine Tomorrow</i>	Eu não consigo imaginar o amanhã	1966	Estreou na televisão em 1970 e em 1971 nos palcos, publicada em 1966	Um ato
<i>Kingdom of Earth, or The Seven Descents of Myrtle</i>	O reino da Terra ou as sete quedas de Myrtle	1967	<i>Kingdom of Earth</i> , primeira versão (em um ato), foi publicada em 1967 - a versão definitiva teve estreia em 1968	Longa
<i>In the Bar of a Tokyo Hotel</i>	Em um bar de um hotel em Tóquio	1969	Estreou e foi publicada em 1969	Um ato
<i>Will Mr. Merriwether Return from Memphis</i> , também com o título revisado <i>Send Merriwether Back to Memphis</i>	O senhor Merriwether retornará de Memphis?	Meados dos anos 1950 até 1969	Publicação em 1997, estreia em 1980	Um ato
<i>Broken Glass in the Morning or Skylight</i>	Vidro quebrado pela manhã ou luz do céu	Década de 1960	Não publicada	Um ato
<i>Confessional</i> , primeira versão de <i>Small Craft Warnings</i>	Confissão	1970	Publicada em 1970	Um ato
<i>The Frosted Glass Coffin</i>	O vidro fosco do caixão	1970	1980	Um ato
<i>Lifeboat Drill</i>	Treinamento de sobrevivência no mar	1970	1970	Um ato
<i>Green Eyes, or No Sight Would Be Worth Seeing</i>	Olhos verdes ou nenhuma paisagem valerá a pena ser vista	1970-71	Publicado em 2016 - Há um roteiro para filme, ao que tudo indica inacabado	Um ato
<i>A Perfect Analysis Given By A Parrot</i>	Uma análise perfeita dada por um papagaio	Escrita em 1958 e publicada no mesmo ano e depois em 1970	1970	Um ato
<i>The Reading</i>	A leitura	1970-71	Publicada em 2010	Um ato
<i>The Demolition Downtown</i>	A demolição do bairro	1971	2008	Um ato
<i>The Two-character Play ou Outcry</i>	A peça de dois personagens ou Berro	1966 a primeira versão e 1971 a segunda, mas teve várias alterações também até 1977	A primeira versão foi publicada em 1966, a segunda em 1973 e uma terceira publicada em 1975 - Estreia em 1971	Um ato
<i>Edible, Very – A Whole Sings at Daybreak: a Charade with Music</i>	Comestível, Muito – Um canto ao anoitecer: uma charada com música	1972	Nunca publicada nem encenada	Um ato
<i>Small Craft Warnings</i>	Pequenos avisos de trapaça	Entre 1971-1972	Publicação e estreia em 1972	Longa
<i>I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays</i> ou <i>Skylight or Broken Glass in</i>	Eu nunca me visto até que anoiteça aos domingos ou Luz do céu ou Vidro	1973, versão anterior de 1964-65 Uma das versões da	Publicada em 2011	Um ato

<i>the Morning</i>	quebrado na manhã	peça longa Vieux Carré		
<i>The Latter Days of the Celebrated Soubrette</i>	Os últimos dias de uma empregada muito prestigiada	Antes de 1974	Estreia em 1974 - primeira versão da peça <i>The Gnädiges Fräulein</i> , não publicada	Um ato
<i>Aimez-vous Ionesco?</i>	Você gosta de Ionesco?	c.1975	Estreia e publicação em 2016	Um ato
<i>The Red Devil Battery Sign</i>	O sinal vermelho da bateria do diabo	1974-1975	Estreia em 1976, publicada em 1988	Longa
<i>The Pronoun 'I' (a Short Work for the Lyric Theatre)</i>	O pronome "Eu" (um pequeno trabalho sobre o teatro lírico)	c.1975	Publicada em 2016, estreia 2007	Um ato
<i>This Is - an Entertainment</i>	Isto é - Entretenimento	1975	Nunca publicada, estreia 2006	Longa
<i>A Cavalier for Milady</i>	Um cavalheiro para <i>Milady</i>	c.1976	Publicada em 2008, estreia 2011	Um ato
<i>The Wild Horse of the Camargue</i> ou <i>Chien dans la Chambre</i>	O cavalo selvagem da família Camargue ou Cão em casa (em francês)	1976	Nunca publicada nem encenada	Um ato
Vieux Carré	<i>Vieux Carré</i>	1976	Publicada em 1979, estreia 1977 - segunda versão de uma peça escrita em 1936	Longa
<i>A Lovely Sunday for Crève Coeur</i> , cujo título anterior era <i>Crève Coeur</i>	Um domingo adorável para um coração cansado	1976	Publicada em 1980 - Estreia em 1978 como <i>Crève Coeur</i> e em 1979 o nome definitivo	Longa
<i>The Youthfully Departed</i>	A juventude se foi	1977	Nunca publicada	Um ato
<i>Tiger Tail</i> (adaptação do roteiro do filme <i>Baby Doll</i> de 1955)	O rabo do tigre	1977	Publicada em 1991, estreia 1978. Adaptada do roteiro cinematográfico <i>Baby Doll</i>	Um ato
<i>In Masks Outrageous and Austere</i>	Com máscaras austeras e ultrajantes	1978-1982	Não publicada, estreia 2012	Longa
<i>Kirche, Küche, Kinder (An Outrage for the Stage)</i>	Credo, cozinha, criança (um ultraje ao teatro)	1979	Publicada em 2008, estreia 1979	Um ato
<i>Something Cloudy, Something Clear</i>	Um tanto turvo, um tanto claro	1979	Publicada em 1995, estreia 1981	Longa
<i>Clothes for a Summer Hotel: a Ghost Play</i>	Roupas para um hotel de verão: uma peça de fantasma	1980	Publicação e estreia em 1980	Longa
<i>Some Problems for the Moose Lodge</i> (depois se tornou a peça longa <i>A House Not Meant to Stand</i>). Outros títulos: <i>The Dancie Money</i> , <i>Our Lady of Pascagoola</i> , <i>The Legendary Bequest of Moonshine Dancer</i> , <i>Laundry Hung on the Moon</i> , <i>For Tatters of a Mortal Dress</i> , <i>Scenery of - Being Addressed by a Fool</i> , <i>A House not Meant to Last Longer than the Owner</i> , <i>What Odds Are Offered by the Greek in Vegas?</i> , <i>The Disposition of the Remains</i> , <i>Terrible Details (A Gothic Comedy)</i> , <i>Putting Them Away</i>	Alguns problemas para a Fraternidade Moose	1980	Publicada em 2010 Estreia em 1980 Todas as outras versões não foram publicadas ou montadas, exceto <i>A House Not Meant to Stand</i> em 1982, uma peça longa.	Um ato
<i>The Chalky White Substance</i>	A substância branca do calcário	1980	Publicada em 1991, estreia 1996	Um ato
<i>The Notebook of Trigorin</i>	O Caderno de Trigorin	1981-1983	Publicada em 1997, (adaptação da peça <i>A gaivota</i> de Anton Tchekhov)	Longa
<i>Sunburst</i>	O diamante <i>Sunburst</i>	1980	Publicada em 2008	Um ato

<i>Steps Must Be Gentle</i>	Os passos devem ser suaves	1980	Publicada em 1980, estreia 2016	Um ato
<i>The Everlasting Ticket</i>	O bilhete eterno	1980-81	Nunca publicada nem encenada	Um ato
<i>The Intruder</i> ou <i>Finally, at Dusk</i>	O intruso ou Finalmente, ao anoitecer	1980	Nunca publicada nem encenada	Um ato
<i>Now the Cats with the Jeweled Claws</i>	Agora as gatas com suas garras de brilhantes	Provavelmente escrita em 1969, mas revisada e reescrita durante a década de 1970 até início da seguinte	Publicada em 1981, estreia 2011	Um ato
<i>This is the Peaceable Kingdom</i> ou <i>Good Luck God</i>	Este é o reino da paz ou boa sorte, Deus.	1981	Publicada em 1994 e sem estreia	Um ato
<i>The Traveling Companion</i>	O acompanhante de viagem	1981	Publicada em 1981, estreia 1996	Um ato
<i>A House Not Meant to Stand</i>	Uma casa que não se sustenta em pé	1981	Estreia e publicação em 1982	Longa
<i>Lady's Choice</i>	A escolha de uma mulher	1982	Não publicada e não encenada	Um ato
<i>The Linger Hour: a Fantasy</i>	A hora persistente: uma fantasia	1982	1999, não publicada	Um ato
<i>The Remarkable Rooming-House of Mme Le Monde</i>	A extraordinária pensão de Madame Le Monde	1982	Publicada em 1984, estreia 2015	Um ato
<i>Ivan's Widow</i>	A viúva de Ivan	1982	Estreia e publicação em 2016	Um ato
<i>The Recluse and His Guest</i>	O recluso e sua convidada	1982	Publicada em 2016	Um ato
<i>Concerto with Strings for Two Voices</i>	Concerto para duas vozes e cordas	1982	Não publicada, considerada uma peça em fragmentos	Um ato
<i>Night Waking: Strange Room</i>	O despertar noturno: o quarto estranho	1982	Não publicada, encenada em 1982	Um ato
<i>The Monument to Ercole</i>	O Monumento para Ercole	1982	Não publicada, considerada uma peça não terminada porque se encontra em fragmentos ou em múltiplos manuscritos, encenada em 1982	Um ato
<i>The One Exception</i>	A única exceção	1983	Publicada em 2000, estreia 2003	Um ato

Fonte: Betti (2017); Devlin (1986); Flandoli (2017); Flores (2015); Hale (2002, 1997); Heintzelman e Smith-Howard (2005); HRC (2019); Kolin (2002); Prosser (2009); Provincetown Tennessee Williams Theater Festival (2018); Radavich (2006); Saddik (2007a, 2007b, 2016, 2008a, 2015, 1999); The Tennessee Williams Annual Review (2018); Thornton (2006); Williams (2012a, 2006a, 2008a, 1980, 1990, 1996, 2004, 1983, 1970, 1975, 2006b, 2016b, 1998, 1999, 2000a, 2009a, 2012b, 2000b, 2000c, 2001a, 1992, 2008b); University...(2019).

Apêndice 4 – Peças de Tennessee Williams encenadas no Brasil

PEÇA	ANO	DIREÇÃO	ELENCO DE DESTAQUE	LOCAL
<i>O demorado adeus</i>	1947	Afonso Gentil	Teatro Experimental Sorocabano	São Paulo Sorocaba
	1960	Mario de Almeida	Fernando Peixoto	Porto Alegre
	1953	José Renato	Eva Wilma, John Herbert	Teatro de Arena
<i>À margem da vida</i>	1947 1948	Alfredo Mesquita	Abílio Pereira de Almeida, Nydia Lícia	Theatro Municipal de São Paulo TBC
	1949	Abílio Pereira de Almeida	Paulo Autran	Rio de Janeiro
	1955	José Marques da Costa	Bárbara Fázio	Teatro de Arena
	1956	Antonio Abujamra	Antonio Abujamra, Lílian Lemmertz, Paulo José	Instituto de Belas Artes, Porto Alegre
	1957	Caetano Luca de Tena	Adriano Reys, Henriette Morinau, Tereza Amayo	Rio de Janeiro
	1958	José Renato	Chico de Assis, Lélia Abramo, Miriam Mehler, Oduvaldo Viana Filho	Teatro de Arena
	1961	Hermilo Borba Filho	Sem referência	Recife
	1964	Rubens Correa	Glauce Rocha	Rio de Janeiro
	1967	Sérgio Viotti	Sérgio Viotti	Rio de Janeiro
	1971	Lionel Linhares	Cristina Nunes	Rio de Janeiro
	1976	Flávio Rangel	Ariclê Peres Beatriz Segal Edwin Luise	São Paulo
	1987	José Rubens Siqueira	Fernanda Haucke	São Paulo
	1988	Antonio Abujamra	Nicete Bruno, Bárbara Bruno, Paulo Goulart Filho	São Paulo
	1994	Roberto Vignati	Sem referência	Rio de Janeiro
<i>Uma rua chamada Pecado</i>	1948	Ziembinsky Jacy Campos	Ambrósio Fregolente, Henriette Morinau	Rio de Janeiro
<i>Lembranças de Berta</i>	1950	Ziembinsky	Celia Biar, Nydia Lícia	TBC
	1959	Sérgio Cardoso	Sérgio Cardoso	São Paulo
<i>O anjo de pedra</i>	1950	Luciano Salce	Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Nydia Lícia, Sérgio Cardoso	TBC
	1959	Geraldo Queirós	Nathália Timberg, Cláudio Cavalcanti, Leonardo Villar, Miriam Mehler	Rio de Janeiro
	1960	Benedito Corsi	Camila Amado Fernando Peixoto Leonardo Villar Miriam Mehler Nathalia Timberg	Rio de Janeiro Porto Alegre Teatro Maria Della Costa, São Paulo
	2011	Inês Aranha Elzemann Neves	João Acaiabe Rui Ricardo Diaz	São Paulo
	1956	Maurice Veneau	Cacilda Becker, Walmor Chagas, Sadi Cabral	TBC, São Paulo
<i>Gata em teto de zinco quente</i>	1978	Kiko Jaess David Leroy	Cleo Ventura, Dionísio Azevedo,	Teatro Brigadeiro, São Paulo

			João Paulo Adour	
<i>A rosa tatuada</i>	1956	Flamínio Bollini	Rosamaria Murtinho	Teatro Maria Della Costa, SP
			Jardel Filho Maria Della Costa	Teatro Maria Della Costa, SP
	1985	Tato Taborda	Sem referência	Rio de Janeiro
	2000	Felipe Tenreiro	Sura Berditchewisky. Louise Cardoso, Leonardo Brício	Teatro Villa-Lobos, RJ
<i>Um bonde chamado Desejo</i>	1959	(sem referência)	Othon Bastos	Salvador
	1962	Augusto Boal	Celia Helena Maria Fernanda	Teatro de Arena, SP
	1963	Flávio Rangel	Maria Fernanda, Carlos Alberto	Teatro Dulcina, RJ
	1974	Kiko Jaess, Denise Stoklos	Eva Wilma Nuno Leal Maia Pepita Rodrigues	Teatro SESC Anchieta, SP
	1985	Maurice Veneau	Louise Cardoso Tereza Rachel	Teatro Tereza Rachel, RJ
	1990	João Denys	Sem referência	Recife
	1997	Kiko Jaess	Flávia Pucci Roberto Bontempo Irwing São Paulo	Teatro Thereza Rachel, RJ
	2002	Cibele Forjaz	Leona Cavalli Milhen Cortaz	São Paulo
	2015-2017	Rafael Gomes	Maria Luiza Mendonça, Eduardo Moscovis	Rio-São Paulo
<i>O caso das petúnias esmagadas</i>	1959	Antonio Abujamra	Antonio Abujamra, Fernando Peixoto	Porto Alegre
<i>Doce pássaro da juventude</i>	1960	Ademar Guerra	Glauce Rocha Mauro Mendonça	São Paulo Rio de Janeiro
	1976	Cecil Thiré	Tonia Carreiro Nuno Leal Maia	Rio de Janeiro
	2017	Gilberto Gawronski	Vera Fischer Pierre Baitelli	Teatro Carlos Gomes, RJ
<i>De repente, no verão passado</i>	1960	Egídio Eccio	Miriam Mehler, Yolanda Cardoso	Rio de Janeiro
<i>De repente, no último verão</i>	1961	Egídio Eccio	Miriam Mehler, Nydia Licia	São Paulo
	1989	Kiko Jaess	Flora Geni	Santo André
<i>Período de ajustamento</i>	1962	Victor Berbara	Lourdes Mayer Álvaro Aguiar	Teatro Mesbla Studio A, RJ
<i>A noite do iguana</i>	1964	Walmor Chagas	Yolanda Cardoso	São Paulo
			Lilíam Lemmert, Cacilda Becker	Teatro Cacilda Becker, SP
<i>Gata em telhado de zinco quente</i> <i>Também com o título Gata em teto de zinco quente</i>	1976	Paulo José	Antonio Fagundes, Jacqueline Laurence, Tereza Rachel	Teatro Tereza Rachel, RJ
	1998	Moacyr Góes	Vera Fischer Florian Peixoto Ítalo Rossi	Rio de Janeiro
	2016	Eduardo Tolentino	Bárbara Paz Zecarlos Machado	CCBB-SP
<i>Retratos em Blues</i>	1986	Jamil Dias	Tuna Dwek	São Paulo
<i>A dor menor</i> (peças de Tennessee Williams e Harold Pinter)	1989	Cibele Forjaz	Sem referência	São Paulo
<i>Arte: Exatidão nas asas da intuição. Esta propriedade está condenada</i>	1992	Rodrigo Santiago	Graziella Moreto, Wado Gonçalves	São Paulo
<i>Fala comigo como a</i>	2019	Caco Santana	Conrado Sardinha	São Paulo

<i>chuva e deixe-me ouvir</i> Também com o título: <i>Fala comigo doce como a chuva</i>	2017	Ivan Sagahara	Fernanda Marques Ângela Câmara Saulo Rodrigues	São Paulo
	2017	Sem referência	Maikon Andretti Lucas Schuster	Balneário Camboriú, SC
	2017	Mateus Saron Murilo Pitombo	Mateus Saron Adriana Ferreira	Ilhéus, BA
	2016	Marrara Mara (espetáculo de dança-teatro)	Gabriela Berbet Samuel Galo	Curitiba, PR
	2015	Andrea Peres Matheus Brusa (espetáculo de dança-teatro)	Carol de Lima Eriel Leite	Caxias do Sul, RS
	2012	Nill Amaral	Paulo Porto Arami Marschner	Dourados, RS
	2010	Tiago Mello	Luis Gustavo de Oliveira Franciele Cereja	Torres, RS
	2003	Eduardo Gama	Claudio Sásil Daniela Thibau	Campos, RJ
	1998	Nilton Bicudo	Sem referência	Campo Grande, MS
	1996	Paulo Henrique Alcântara	Evelin Bucchegeer João Miguel	Salvador, BA
<i>Camino Real</i>	2007	Nelson Baskerville	Adilson Azevedo	São Paulo
<i>A decadência de Orfeu</i>	2001	Dionísio Neto	Sem referência	São Paulo
<i>Esta propriedade está condenada</i>	2008	Cristina Moura Renato Linhares Suzana Ribeiro	Renato Linhares Suzana Ribeiro	Rio de Janeiro
<i>O zoológico de vidro</i>	2009	Ulysses Cruz	Cassia Kiss Eron Cordeiro Kiko Mascarenhas	Teatro SESC Anchieta, SP
<i>Outsiders – os excluídos de Williams</i> <i>Com as peças: Lady Vaselina, Retrato de uma solteirona, Fala comigo doce como a chuva</i>	2008	Simone Salas	(vários)	São Paulo
<i>Rosa de vidro</i>	2011	Ruy Cortez	Ricardo Gelli	SESC Consolação, SP
<i>Alguns Blues do Tennessee</i> <i>Com as peças: O quarto escuro, Verão no lago A dama da loção antipiolho</i>	2011	Brian Penido Eduardo Tolentino	Isabella Lemos Kadi Moreno Rita Geovana Conrado Sardinha	São Paulo
<i>Grito d'Alma</i>	2011	Diogo Salles	Glauce Guima Marcelo Pio	Teatro Solar de Botafogo, RJ
<i>Berro!</i>	2013	Eduardo Tolentino	Mariana Muniz Rubens Caribé	Teatro de Arena Eugenio Kusnet
<i>Propriedades condenadas</i>	2015	Marco Antonio Pamio	Gustavo Haddad Ricardo Gelli Camila dos Anjos	Teatro Sérgio Cardoso, SP
<i>Não sobre rouxinóis</i>	2013	João Fonseca Vinicius Arneiro	Bruno Ferrari Thelmo Fernandes	Teatro Net Rio, RJ
<i>Palavras da chuva</i> (três versões de <i>Fala comigo doce como a chuva e deixe-me ouvir...</i>)	2015	Leonardo Medeiros	Leticia Tomazella Marcos Reis	Teatro da Rotina, SP
<i>Blanche</i> (baseada	2017	Antunes Filho	Vários	SESC Consolação,

em <i>Um bonde chamado Desejo</i>)				SP
<i>Memórias (não inventadas</i> (baseada em <i>Lembranças de Bertha</i>)	2017	André Garolli	Fernanda Viacava Elcir de Souza Matheus Monteiro	São Paulo
<i>O coração não pode esperar</i> (baseada no conto Auriflama)	2017	Eduardo Gomes	Eduardo Gomes	São Paulo
<i>Hotel Tennessee</i> (grupo de 12 peças em um ato)	2018	Brian Penido Ana Lys	Vários	Casa da Don'Anna, SP
<i>Réquiem para o Desejo</i> (baseada em <i>Um bonde chamado Desejo</i>)	2018	Ruy Cortez	Jorge Emil Gilda Nomancce	SESC Ipiranga, SP
<i>A catástrofe do sucesso</i> (entremeando o artigo homônimo para o <i>New York Times</i> com as peças <i>Mister Paradise</i> e <i>Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen</i>)	2019	Marco Antônio Pâmio	Camila dos Anjos Iuri Saraiva	Instituto Cultural Capobianco

Fonte: A Noite (1962); Barsanelli (2019); Betti (2017, p. 134-155), Flandoli (2017, p. 196-214); Tennessee... (2018); Williams (2018a).

Apêndice 5 –Tennessee Williams na Broadway de 1945 a maio de 2019

PEÇA	TEMPORADA/NÚMERO DE APRESENTAÇÕES		DIREÇÃO	ARTISTA/CELEBRIDADE DE DESTAQUE
<i>The Glass Menagerie</i>	9/03/2017 - 21/05/2017	85	Sam Gold	Sally Field
	26/09/2013 - 23/02/2014	173	John Tiffany Benjamin Shaw	Zachary Quinto
	22/03/2005 - 3/07/2005	120	David Leveaux; Eli Gonda	Jessica Lange Christian Slater
	15/11/1994 - 1/01/1995	57	Frank Galati	Julie Harris
	1/12/1983 - 19/02/1984	92	John Dexter	Jessica Tandy John Heard Amanda Plummer
	18/12/1975 - 2/02/1976	77	Theodore Mann	Maureen Stapleton Rip Torn
	4/05/1965 - 2/10/1965	175	George Keathley	Piper Laurie Maureen Stapleton
	31/03/1945 - 29/06/1946	563	Eddie Dowling Margo Jones	Laurette Taylor
<i>You Touched Me!</i>	25/09/1945 - 5/01/1946	109	Guthrie McClintic Margo Jones	Montgomery Clift Edmund Gwenn
<i>A Streetcar Named Desire</i>	22/04/2012 - 22/07/2012	105	Emily Mann Jade King Carroll Shannon Cameron	Nicole Ari Parker Wood Harris
	26/04/2005 - 3/07/2005	73	Edward Hall Barbara Rubin	John C. Reilly Natasha Richardson
	12/04/1992 - 9/08/1992	137	Gregory Mosher	Alec Baldwin Jessica Lange
	10/03/1988 - 22/05/1988	84	Nikos Psacharopoulos	Frances McDormand Aidan Quinn Blythe Danner
	01/10/1973 - 18/11/1973	53	Jules Irving	Barbara Eda-Young Alan Feinstein
	26/04/1973 - 29/07/1973	110	Ellis Rabb	James Farentino Rosemary Harris
	15/02/1956 - 26/02/1956	15	Herbert Machiz	Tallulah Bankhead Gerald S. O'Laughlin
	23/05/1950 – sem referência de data de encerramento de temporada	16	Elia Kazan	Anthony Quinn Uta Hagen
	03/12/1947 - 17/12/1949	885	Elia Kazan	Marlon Brando Jessica Tandy Kim Hunter Karl Malden
<i>Summer and Smoke</i>	16/8/1996 - 20/10/1996	53	David Warren	Harry Hamlin Mary McDonnell
	6/10/1948 - 1/01/1949	102	Margo Jones	Tod Andrews Margaret Phillips
<i>The Rose Tatoo</i>	30/04/1995 - 2/07/1995	73	Robert Falls	Anthony LaPaglia Mercedes Ruehl
	9/11/1966 - 31/12/1966	62	Milton Katselas	Maureen Stapleton Harry Guardino
	3/02/1951 - 27/10/1951	306	Daniel Mann	Maureen Stapleton Eli Wallach Martin Balsam
<i>Camino Real</i>	1/08/1970 - 2/21/1970	52	Milton Katselas	Al Pacino Jessica Tandy Victor Buono
	3/17/1953 - 5/09/1953	60	Elia Kazan	Eli Wallach Jo Van Fleet Martin Balsam
<i>Cat in a Hot Tin Roof</i>	17/01/2013 - 30/03/2013	84	Rob Ashford Stephen Sposito	Scarlett Johansson Benjamin Walker

	6/03/2008 - 22/06/2008	125	Debbie Allen	James Earl Jones Anika Noni Rose
	21/03/1990 - 1/08/1990	149	Howard Davies	Kathleen Turner Charles Durning Daniel Hugh Kelly
	24/09/1974 - 8/02/1975	160	Michael Kahn	Elizabeth Ashley Fred Gwynne
	24/03/1955 - 17/11/1956	694	Elia Kazan	Barbara Bel Geddes Burl Ives Mildred Dunnock Ben Gazzara
<i>All in One</i> (três espetáculos juntos: <i>Trouble in Tahiti</i> (uma ópera, baseado em texto de Arthur Miller), <i>Paul Draper</i> (dança) e <i>27 Wagons Full of Cotton</i> (teatro))	19/04/1955 - 28/05/1955	47	Vincent J. Donehue (da peça)	Maureen Stapleton (na peça)
<i>Orpheus Descending</i>	24/09/1989 - 17/12/1989	97	Peter Hall John Cagan	Vanessa Redgrave Kevin Anderson
	21/03/1957 - 18/05/1957	68	Harold Clurman	Cliff Robertson Maureen Stapleton
<i>Sweet Bird of Youth</i>	29/02/1975 - 8/02/1976	48	Edwin Sherin	Christopher Walken Irene Worth
	10/03/1959 - 30/01/1960	375	Elia Kazan	Paul Newman Geraldine Page
<i>Triple Play</i> (a peça <i>A Portrait of a Madonna</i> foi apresentada com mais duas peças de Sean O'Casey e uma de Anton Tchekhov)	15/04/1959 - 16/05/1959	37	Hume Cronyn	Jessica Tandy
<i>Period of Adjustment</i>	10/11/1960 - 3/04/1961	132	George Roy Hill	Barbara Baxley
<i>The Night of Iguana</i>	21/03/1996 - 19/05/1996	69	Robert Falls	Marsha Mason Cherry Jones William Petersen
	26/06/1988 - 4/09/1988	81	Theodore Mann	Pamela Payton-Wright Nicolas Surovy
	16/12/1976 - 20/02/1977	77	William Conn	Richard Chamberlain Dorothy McGuire Sylvia Miles
	28/12/1961 - 29/09/1962	316	Frank Corsaro	Bette Davis/ Shelley Winters Patrick O'Neal
<i>The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore</i>	1/01/1964 - 4/01/1964	5	Tony Richardson	Tallulah Bankhead
	16/01/1963 - 16/03/1963	69	Herbert Machiz	Mildred Dunnock Hermione Baddeley
<i>Slapstick Tragedy</i> (com as peças <i>The Mutilated</i> e <i>The Gnädiges Fräulein</i>)	22/02/1966 - 26/02/1966	7	Alan Schneider	Margaret Leighton Kate Reid
<i>The Seven Descents of Myrtle</i>	27/03/1968 - 20/04/1968	29	José Quintero	Estelle Parsons
<i>Outcry</i>	1/03/1973 - 10/03/1973	12	Peter Glenville	Michael York
<i>A Memory of Two Mondays</i> /27 Wagons Full of Cottons Espectáculo duplo com uma peça de Arthur Miller	26/01/1976 - 21/03/1976	63	Arvin Brown	Meryl Streep
<i>The Eccentricities of a Nightingale</i>	23/11/1976 - 12/12/1976	24	Edwin Sherin	Betsy Palmer
<i>Vieux Carré</i>	11/05/1977 -	6	Arthur Allan	Sylvia Sidney

	15/05/1977		Seidelman	Richard Alfieri
<i>Clothes for a Summer Hotel</i>	26/05/1980 - 6/04/1980	15	José Quintero Anna Sokolow Weyman Thompson	Geraldine Page
<i>Garden District (com duas peças: Something Unspoken e Suddenly, Last Summer)</i>	10/10/1995 - 05/11/1995	31	Theodore Mann da primeira Harold Scott da segunda	Pamela Payton-Wright na primeira Elizabeth Ashley na segunda
<i>Not About Nightingales</i>	25/02/1999 - 13/06/1999	125	Trevor Nunn Stephen Rayne	Corin Redgrave

Fonte: Internet Broadway Database, 2017.