

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

VANESSA RODRIGUES THIAGO

O CÂNONE DESGASTADO
HEGEMONIA, MASCULINIDADES E CRISE
(versão corrigida)

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'V. Rodrigues Thiago', is written to the right of the title text.

São Paulo
2019

VANESSA RODRIGUES THIAGO

O CÂNONE DESGASTADO
HEGEMONIA, MASCULINIDADES E CRISE
(versão corrigida)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa).

Orientador: Mario César Lugarinho

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

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

T422c	<p>THIAGO, Vanessa Rodrigues. O cânone desgastado hegemonia, masculinidades e crise/ Vanessa Rodrigues Thiago; orientador: Mário César Lugarinho. - São Paulo, 2019. 94 f.</p> <p>Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.</p> <p>1. Drama (Literatura). 2. Literatura Comparada. 3. Crítica. 4. Gêneros (Grupos Sociais). 5. Masculinidade. I. Lugarinho, Mário César, Orient. II. Título.</p>
-------	---

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Vanessa Rodrigues Thiago

Data da defesa: 05/04/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Mário César Lugarinho

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 31/05/2019



(Assinatura do (a) orientador (a))

THIAGO, Vanessa Rodrigues. **O cânone desgastado: hegemonia, masculinidades e crise.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), 2019. 94 f.

Orientador: Prof. Dr. Mario César Lugarinho

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Julgamento: _____

Assinatura _____

Prof. Dr.: _____ Julgamento: _____

Assinatura _____

Prof. Dr.: _____ Julgamento: _____

Assinatura _____

Prof. Dr.: _____ Julgamento: _____

Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mario César Lugarinho, pela atenção e apoio durante o processo de definição do tema e por orientação atenta. Mais que um orientador, eu o considero um verdadeiro amigo, para levar pela vida inteira.

Ao Prof. Dr. Emerson Inácio, pelas orientações e por sua ajuda, desde as primeiras sementes desse projeto. Obrigada especialmente pelos puxões de orelha.

Ao amigo Prof. Ms. Salviano Nery, por seu auxílio valioso no momento da preparação de minha qualificação.

Aos meus colegas do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pelo carinho que sempre me dedicaram.

À minha avó, Isaura; minhas tias Olinda e Odete; minha sogra, Irene; meus irmãos, Priscila e Fábio, meus cunhados Márcio, Fabiana e Ana Cristina, que espero tenham entendido as ausências.

Aos meus amados sobrinhos Maria Antônia, Gabriel, Isabela, e o pequenino Gustavo, que no momento da defesa estava a caminho, com a promessa de presença e incentivo aos estudos sempre.

Aos meus enteados Julia e Pedro, que solicitamente escutaram trechos e mais trechos lidos em voz alta.

Aos meus pais Antônio e Alzira, que não estão mais aqui para ver essa conquista, mas que mesmo com pouca educação formal, incutiram em mim um desejo por aprender e estudar cada vez mais.

E finalmente a meu marido, Francisco, meu companheiro de vida e de alma. Obrigada por sua paciência, seu companheirismo e sua ajuda, sempre.

*Ah, vocês fracos, fracos e lindos! Desistem com tal encanto. O que vocês querem é alguém que
abraça vocês. Gentilmente, gentilmente, com amor, devolva a vida de vocês, como uma
coisa dourada que vocês deixaram escapar...*
- Tennessee Williams -

RESUMO

THIAGO, Vanessa Rodrigues. **O cânone desgastado: hegemonia, masculinidades e crise.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), 2019. 94 f

O mundo sofreu uma mudança drástica após a Segunda Guerra Mundial. O panorama político, com as novas configurações de poder com a ascensão dos Estados Unidos e da União Soviética, mudou também a vida em sociedade. Fatos importantes como a perseguição a qualquer um que se desconfiasse ser comunista, e o *American Way of Life* estiveram presentes durante muitos anos após o final do conflito. As artes como o Cinema e a Literatura têm um papel fundamental nessa nova configuração social, levando ao mundo a imagem da família nuclear como a perfeita e desejável. O teatro teve um renascimento durante esses anos do final da década de 1940, e durante todos os anos 1950. Tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, dramaturgos surgiam como contestadores responsáveis por textos que foram considerados marcos para a História do Teatro. Tennessee Williams e Nelson Rodrigues criaram tramas e personagens que refletiam o meio em que se inseriam, muitas vezes com um viés moralista, outras como importantes ferramentas de contestação social. Os personagens Stanley Kowalski, de *A Streetcar Named Desire*, e Raul, de *Perdoa-me por me traíres*, ambos os principais antagonistas de suas peças, são analisados com foco nas características de masculinidade que apresentam. Para tanto, foi necessário estudar os demais personagens para entender de forma mais ampla como eles se inserem em suas histórias. O modelo de masculinidade hegemônica conceituado por Connell é buscado nesses homens, com o objetivo de tentar provar sua presença nas tramas.

PALAVRAS-CHAVES: drama (literatura), literatura comparada, crítica, gêneros (grupos sociais), masculinidade.

ABSTRACT

THIAGO, Vanessa Rodrigues. **O cânone desgastado: hegemonia, masculinidades e crise.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), 2019. 94 f

The world underwent a drastic change after Second world war. The political landscape, with the new configurations of power with the rise of the United States and the Soviet Union, also changed life in society. Important facts such as the persecution of anyone who distrusted being a communist, and the American Way of Life were present for many years after the end of the conflict. The arts like Cinema and Literature play a fundamental role in this new social configuration, taking to the world the image of the nuclear family as the perfect and preferable. The theater had a revival during these years of the late 1940s and all 1950s. In both the United States and Brazil, dramatist emerged as contributors to texts that were considered milestones for Theater History. Tennessee Williams and Nelson Rodrigues created plots and characters that reflected the scenery in which they were inserted, often with a moralistic bias, others as important tools of social contestation. The characters Stanley Kowalski, from *A Streetcar Named Desire*, and Raul, from *Perdoa-me por me traíres*, both of the major antagonists in their plays, are analyzed with a focus on the characteristics of masculinity they present. To do so, it was necessary to study the other characters to understand more broadly how they fit into their stories. The hegemonic masculinity model conceptualized by Connell was searched in these men, in order to try to prove their presence in the plots.

KEYWORDS: drama (literature), comparative literature, criticism, gender, masculinity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. MADAMES	18
1.1 - Vozes trágicas, vozes de madames.....	18
1.2 - Heroínas trágicas ou mulheres comuns	22
1.3 - A análise do personagem teatral.....	28
1.3.1 – Literatura & Teatro.....	28
1.3.2 - A personagem de ficção	30
1.3.3 - A personagem dramática	32
1.4 - Arquétipos e estereótipos	32
1.5 – As masculinidade e o teatro	35
2. CENÁRIOS	40
2.1 - O pós-guerra.....	40
2.2 – Crise e hegemonia.....	44
2.3 – Hegemonia e cultura no Sul.....	47
2.4 - O teatro norte-americano pós-guerra	49
2.4.1 - Tennessee Williams	53
2.4.2 - Um bonde chamado desejo	56
2.5 - Enquanto isso, no Brasil.	64
2.5.1 - O anjo pornográfico	66
2.5.2 - Perdoa-me por me traíres.....	68
3. HEGEMONIA E CRISE	73
3.1 - Pureza e selvageria	73
3.2 - O homem de família.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

INTRODUÇÃO

Há em todo texto uma gênese, o momento de sua concepção. Uma peça teatral, quando vai para o papel pela primeira vez, quanto toma forma de uma história, com um espaço, tempo, enredo e, principalmente, personagens, é basicamente uma obra literária, e como tal pode ser estudada.

O presente trabalho tem a intenção de comparar as representações de masculinidades apresentadas em dois textos teatrais, *A streetcar named desire*¹, de Tennessee Williams, e *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues. Esses dois grandes dramaturgos conseguiram, por meio de sua obra, elaborar imagens de famílias tradicionais, com seus problemas e suas máscaras, criando discussões sobre relacionamentos em um período em que a imagem da vida doméstica era estritamente ligada ao modelo patriarcal.

Apesar das representações artísticas da vida cotidiana não serem algo novo na Literatura e no Teatro, tanto Rodrigues quanto Williams são conhecidos por sua forma de abordar o tema. As críticas quanto à imagem que os personagens buscam passar em seu meio social, que podemos chamar de máscaras sociais, os temas que abordam e o tipo de linguagem usado foram inovações, tanto em um renascimento do teatro estadunidense, em que Williams dividia com Arthur Miller a posição de destaque em seu tempo, quanto no despertar do teatro nacional, com Rodrigues.

A escolha das obras foi feita tanto por sua relevância no repertório dos escritores, quanto pelas semelhanças que apresentam no seu contexto. Como o objetivo de discutir as peças, tornou-se necessário falar um pouco de conceitos que apareceriam ao longo do texto e como se relacionavam quanto às masculinidades. Tendo como base a peça *Madame* (1999), da portuguesa Maria Velho da Costa, a discussão é trazida a tona, mostrando como a mulher conquistou uma voz nas artes e como era tratada até aquele momento. Aproveitando esse tópico, houve a busca de algumas definições, como as

¹ Em português, *Um bonde chamado desejo*, ou ainda o nome usado em sua primeira tradução *Uma rua chamada pecado*.

diferenças entre personagens de ficção e personagens teatrais, com base nas observações do estudioso Décio de Almeida Prado (1972), um dos maiores nomes entre os críticos brasileiros. Ao seu lado iremos discutir o tema das masculinidades, que será desenvolvido com mais cuidado ao longo do texto.

Para entender o ambiente em que surgiram as obras, ao longo do segundo capítulo é comentado o contexto histórico em que despontaram os dois dramaturgos. Um breve panorama da época se faz necessário nesse ponto, seja pelas grandes mudanças pelas quais o mundo passou nas décadas de 40 e 50 do século XX, seja por suas obras terem se tornado verdadeiros depoimentos históricos. As mudanças referentes a comportamentos, ao medo da ameaça do comunismo, e a perseguição que alguns autores sofreram no período decorrente a sua posição ideológica são abordadas com o objetivo de buscar uma breve imagem de como esses fatos se refletiam no comportamento das pessoas.

Em setembro de 1945, o mundo recebeu com alívio a notícia do final da Segunda Guerra Mundial. Com a morte de cerca de 50 a 70 milhões de pessoas durante os seis anos que durou o conflito o mundo passou por um período longo de recuperação, tanto material quanto psicológico. Os países envolvidos na guerra sofreram o maior impacto das mudanças pelas quais o mundo passava, mas o cenário econômico mundial como um todo foi alterado. Os Estados Unidos emergiram como uma grande potência, muito mais ricos do que antes. Ao mesmo tempo, passavam ao mundo a imagem de nação dominante, com famílias harmoniosas, compostas do pai trabalhador, da mãe dona de casa e dos filhos. Essas pessoas teriam poder de compra e estabilidade, configurando uma sociedade consumista. Ainda assim, nem tudo era perfeito: um em cada cinco americanos vivia abaixo da linha da pobreza. Os anos 1950 foram especialmente difíceis para as mulheres, que confinadas aos papéis de mãe e esposa nessa família nuclear, tinham uma atuação limitada na sociedade e na cultura. Por outro lado, começa uma lenta reação das mesmas, buscando novas oportunidades gradualmente, até que na década de 1960 aproximadamente um terço das mulheres casadas eram economicamente ativas (PURDY, 2008, 231-232).

Assim como a sociedade de um modo geral, as artes também sentiram o que

parecia ser um novo padrão de comportamento. No cinema, a época é conhecida como Era de Ouro, concentrando os filmes mais lembrados do período clássico. Entre musicais e comédias, as telas divulgam a imagem da família nuclear, como padrão de relacionamentos. Por outro lado, a Literatura nesse período pós Primeira e Segunda Guerra trazia uma configuração diferente. Carolina Nabuco chamou essa fase de Ficção Máscula (2000, p. 248), e nela o homem era representado como uma figura viril e belicosa. A discussão da condição humana é feita por meio dos sofrimentos e angústias dos heróis, com pouca atenção aos mesmos sentimentos por parte das mulheres. No campo do teatro, porém, havia os ventos de uma mudança que se concretizaria com a obra de Arthur Miller e Tennessee Williams. Enquanto Miller trouxe aos palcos uma crítica política clara, Williams tratava das mudanças sociais, comentando inclusive temas até então pouco discutidos, como a homossexualidade, a violência familiar e a decadência da sociedade sulista, assuntos antes já tratados por romancistas como William Faulkner, e contistas como Flannery O'Connor e Truman Capote.

Os dramas do escritor Tennessee Williams cobrem todas as classes sociais da época, desde os pobres moradores de um cortiço em New Orleans de *A streetcar named desire*, até a rica *socialite* que tenta manter a imagem de família perfeita escondendo a homossexualidade do filho com métodos condenáveis em *De repente, no último verão*. A imagem dessas famílias perfeitas é desmontada em seus textos. Os seus personagens masculinos vão desde o imigrante machista até o homem que desconfia de sua própria orientação sexual.

No Brasil, o cenário pode ser diferente no sentido da prosperidade que experimentavam os americanos, mas o país passava por um período de intensa industrialização e avanços promovidos pelo governo de Getúlio Vargas. Com o aumento de oportunidades de emprego, ocorreu um grande movimento de saída dos campos, e da concentração das pessoas nas cidades. Se essa época de prosperidade traz uma mudança efetiva na vida econômica das famílias com o aumento da classe média, culturalmente continuava a tentativa de moralização extrema da sociedade. A mulher era criada para casar e ter filhos, como ambição de uma vida toda. De acordo com Mary Del Priore em

História do amor no Brasil, a mulher tinha à sua disposição romances açucarados em que as “heroínas “se impõem” e “vencem” por suas qualidades morais, permeadas por valores religiosos” (2011, p. 286). Esse mesmo moralismo aparecia nas relações pessoais. A mulher deveria se manter pura e intocada enquanto solteira e depois viver em função da família, como dona de casa prezada e obediente. A leitura de material que fugisse a esse modelo de “romance cor de rosa” poderia “dar ideias” às moças de família que se perderiam e poderiam não conseguir um bom casamento. Por outro lado o homem deveria ser experiente e para isso saíam com as moças que teriam se desviado do bom caminho. De acordo com Del Priore “As moças certinhas eram para casar, as outras para aproveitar”.

Na política, o país saía da ditadura do Estado Novo. O presidente Getúlio Vargas foi deposto pelo alto comando do Exército, e eleições foram convocadas. O vencedor foi Eurico Gaspar Dutra, que fora ministro da guerra durante o governo anterior. Sua gestão foi marcada pela aproximação com setores conservadores e com a intensa perseguição aos comunistas, que haviam obtido bons resultados nas eleições de 1945 e 1947. Assim, a política brasileira se alinhava com os ares que sopravam do hemisfério norte, com a Guerra Fria. Os primeiros anos do pós Segunda Guerra também favoreceram o crescimento econômico nacional. Com o conflito em curso, o comércio externo foi severamente diminuído, provocando um desenvolvimento da produção interna. Com esse desenvolvimento econômico, houve o aumento de oportunidades de emprego, a regulação dos processos trabalhistas, a ampliação de portos e a abertura de estradas. Durante o governo Dutra, porém, há a abertura do mercado para a livre importação de bens manufaturados, o que gera uma entrada de produtos não essenciais, causando elevação no custo de vida e a consequente diminuição de salários pelo impacto nas indústrias nacionais, que sofreram diretamente com a falta de venda de seus produtos pela concorrência internacional. Houve a necessidade de demissões, o que criou um impacto nas famílias, que durante o período de economia estável assumiram compromissos que, com o desemprego, não poderiam mais arcar.

Esse é o cenário em que desponta Nelson Rodrigues. Sua obra busca desmontar a

imagem hipócrita de família perfeita e da futilidade da sociedade no mundo moderno. Seus personagens são tomados de instintos e dramas que não se encaixam no modelo que buscam seguir. Dentro de quatro paredes tudo é discutido, tudo é dito.

A obra rodriguiana tem como foco o cotidiano das famílias de uma “nova classe média”, em ascensão no momento. Seus temas giram sempre em volta de alguns assuntos considerados tabus, como virgindade, adultério, incesto, ciúmes, traições, mortes e nascimentos, além da insegurança desse momento de transformações. Sábado Magaldi aponta, em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, que essa volta constante aos mesmos temas teria a possibilidade de “conferir a sua obra certa monotonia”, mas que isso não ocorre, justamente por sua genialidade na abordagem dos mesmos (2010, p.21).

Williams e Rodrigues são contemporâneos, surgem com a mesma força na cena teatral de seus países e se valem de, ou criam, tipos bem diversos de masculinidades em seus personagens. A discussão desse tema que ocorre em *O beijo no asfalto* (1960) é a mesma que pode ser encontrada em *Gata em teto de zinco quente* (1958). O operário rústico que violenta a cunhada de *A Streetcar named desire* pode ser encontrado em *Perdoa-me por me traíres* com outras roupagens.

No segundo capítulo além desta breve explanação sobre a trajetória de Tennessee Williams e Nelson Rodrigues, busca-se mostrar como se destacaram em um ambiente teatral, com seus textos e personagens controversos. As publicações em jornais da época referentes às primeiras encenações das peças, com a recepção do público e da crítica, também são destacadas. No caso de *Streetcar*, também é comentado sobre sua encenação no Brasil, já em 1948, além da polêmica sobre sua montagem durante a ditadura militar, que leva a uma greve sem precedentes da classe artística.

Apresentado o cenário descrito acima, no terceiro capítulo é discutida, especificamente, a forma de masculinidade presente nos personagens Stanley Kowalski e Tio Raul. A escolha dessas peças, como dito anteriormente, foi por conta de pontos que se aproximam flagrantemente, mesmo em realidades tão diferentes. A princípio a ideia era a análise de todos os personagens da peça, o que tornaria o trabalho hercúleo, mas

tomando como base o que Décio de Almeida Prado diz sobre o personagem teatral ser analisado pelo que diz, e pelo que dizem dele os outros caracteres (1972, p.94-95), o centro da discussão se tornou o estudo das duas figuras masculinas que mais se destacavam nas peças, como antagonistas das personagens femininas principais.

Nos Estados Unidos, na cidade de Nova Orleans, está Stanley Kowalski, um mecânico, polonês-americano. É casado com Stella, uma aristocrata de uma família decadente, que o ama a ponto de não reclamar das condições de vida em um bairro pobre, de viver em um cortiço, em uma casa de dois cômodos. O conflito na história do casal começa quando Blanche, irmã mais velha de Stella, chega para uma temporada na casa da família. A primeira vista é possível notar a diferença entre as irmãs: Stella é a razão, o equilíbrio, com uma vida normal, feliz e comum, sem se deixar influenciar com as condições da vizinhança. É elegante, orgulhosa de seu marido e das conquistas que ele alcançou. A irmã, Blanche, é uma criatura refinada, sensível ao extremo, que não se conforma com as condições de vida da irmã e começa a apontar todos os defeitos do local, e do marido desta. O antagonismo entre Blanche e Stanley se intensifica após este escutar, às escondidas, a opinião dela sobre ele e sobre o casal.

Analisando o comportamento de Stanley em relação aos seus pares, é possível ter uma visão do tipo de pessoas que Williams queria retratar. Há a mulher que não vê os defeitos do marido, cega pelo desejo que sente por ele; os amigos que se submetem às vontades de um homem dominante, a violência com que ele age quando confrontado em seu ambiente.

Do mesmo modo que Stanley é o chefe de seu lar, como chega a declarar algumas vezes, Raul, na obra de Nelson Rodrigues, é o patriarca de sua família, e sobre ela exerc suas vontades. Com atitudes que diferem muito de seu discurso, Raul se considera acusador, juiz e júri. A sua família o ouve e obedece a suas ordens e, quando confrontado, tanto por Judite, a cunhada, quanto por Glorinha, a sobrinha que criara desde pequena, recorre à violência para fazer valer sua palavra.

A posição de ambos os personagens é a de chefes de suas famílias, pessoas bem sucedidas em seus ramos, bem vistas pelos seus pares sociais. Os confrontos fazem com que outra personalidade seja revelada, aflorando suas intenções e pensamentos ocultos.

O objetivo principal do estudo era buscar como a sociedade se refletia e era retratada, com base nos costumes e características familiares, na época em que a obra foi escrita, pondo em destaque os modelos de masculinidade hegemônica retratados pelos dramaturgos. Para isso, a forma com que os personagens Stanley e Raul se relacionavam com seus pares, bem como suas interações, foi analisada para buscar relações de poder, de forma secundária, estudar a presença dos tipos de masculinidade nesses textos era entender qual a posição da mulher na época e como era seu posicionamento em relação a essa determinação.

*

Em *Madame*, temos quatro mulheres discutindo suas histórias em cena: duas delas são senhoras vestindo máscaras de dignidade, devidamente arrancadas pelas criadas, que revelam seus reais problemas e seus passados. Em *Streetcar* e *Perdoa-me* temos mulheres que desejam e buscam a realização de suas fantasias, mas suas vozes são silenciadas com violência.

*

No decorrer do texto, menções feitas às obras em língua estrangeira são mantidas no idioma original, com a tradução usada em português destacada como nota. O texto usado para a análise de *A streetcar named desire* foi o original em inglês, ao lado de sua tradução em português, realizada por Beatriz Viégas-Faria, para a edição da L&PM Pocket. As traduções de matérias de jornais presentes no capítulo 2 são tradução própria.

1. MADAMES

1.1 - Vozes trágicas, vozes de madames

No não tão longínquo 23 de março de 2000, estreava no Teatro Nacional São João, em Lisboa, Portugal, a peça *Madame*, de Maria Velho da Costa. Em cena duas mulheres, a atriz portuguesa Eunice Munhoz e a brasileira Eva Wilma, trouxeram aos olhos do público personagens já conhecidas nos meios literários: Maria Eduarda, de *Os Maias* e Capitu, de *Dom Casmurro*. Seus pontos de vista, suas desventuras e seus destinos após o último capítulo de seus respectivos romances são levados ao público pelas vozes das próprias, dispensando assim os juízos de terceiros. As mesmas atrizes incorporam no palco também as criadas das “madames”, Eulália e Francisca, que trazem à ribalta as verdadeiras histórias escondidas por palavras e gestos de suas patroas.

A trama tem lugar no começo do século XX, aproximadamente 20 anos após o final dos romances nos quais as personagens estão inseridas. Isso dá à trama uma imagem de epílogo, como se sua função fosse resgatar essas duas heroínas, e finalmente dar-lhes vozes.

Logo na primeira cena de Capitu, ambientada em seu quarto de exílio em um apartamento em Paris, temos a resposta à pergunta que persegue leitores e críticos há mais de um século:

Soubesse eu. Mas eu sabia... logo soube... Dois anos me moendo o juízo que a gente não tinha filho, 'té que o outro se prontificou. (Ri-se, imita Escobar) “Como não, é um favorzinho delicado, minha cunhadinha, coisa de vizinhos”. (COSTA, 1999, p.24)

Essa sua confissão não aparece em cena como uma declaração. Uma mulher considerada decente à época, lembrando da ambientação entre o final do século XIX e o começo do XX, nunca o faria. Ela surge, sim, de uma divagação, palavras soltas de uma mulher velha enquanto limpa seu próprio apartamento, apesar da sugestão da presença da criada em cena. Seus atos, vestimentas e comportamento simples e provincianos contrastam com a europeia Maria Eduarda, tão refinada e elegante. No primeiro encontro

das duas, no salão de jantar de um grande hotel, Maria Eduarda se apresenta como viúva, enquanto Capitu alega estar apartada do marido para cuidar de sua saúde e acompanhar o filho, estudante de Arqueologia em Paris. Trata essa separação, em um ato falho, como um desquite, alegando que assim é como se pode chamar, “quando cada um envelhece de um lado do oceano”.

Aos leitores, principalmente aos que uma vez já se debruçaram sobre os romances visitados nesse texto, é possível acompanhar a enxurrada de lembranças que seguem o diálogo. Uma mulher viúva e outra acompanhando o filho seriam *mais bem aceitas* do que mulheres *com um passado* não tão correto. Uma mulher que fosse esposa de um advogado famoso, filha de proprietários de terra, teria melhor acolhida em uma sociedade que tanto prezava os ditos bons costumes. Uma viúva teria mais portas abertas a sua presença do que a mulher que, há alguns anos, ocupara a posição de amante. A retidão e perfeição “somente das portas para fora” seriam preferíveis à revelação de um passado escandaloso a ser escondido.

Faz-se necessário ressaltar que *Madame* é uma peça de teatro escrita por uma mulher, com protagonistas femininas, com suas próprias histórias originadas em um outro formato literário. Cabe aqui um aparte para uma rápida apresentação de sua autora, Maria Velho da Costa. Nascida em Portugal, na cidade de Lisboa, graduou-se em filologia germânica. Publicou *Maina Mendes*, em 1969, tornando-se logo uma escritora consagrada. Junto à Maria Isabel Barreno e Maria Tereza Horta, foi responsável por *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, e por esse livro sofreram censura e, presas, foram processadas pelo Estado Novo. As autoras ficaram conhecidas internacionalmente como “As três Marias”, e foram, por essa obra, consideradas um marco na evolução do pensamento feminino, não apenas em Portugal. O texto traz mulheres falando sobre seu corpo, os prazeres, os sofrimentos de uma relação sexual com um homem, discutindo a condição da mulher e as regras do patriarcado católico.

Muitos desses temas foram novamente discutidos em *Madame*, adaptados às características das personagens no romance. Os personagens originais, nos quais os personagens dramáticos foram inspirados, viviam em um período muito distinto do

mundo em que Maria Velho da Costa estava escrevendo. Portugal de Eça era uma sociedade ainda colonial, rural, atrasada tecnologicamente e buscando seu lugar entre as potências europeias. Sua elite buscava não se mostrar tão arcaica, enquanto tentava levar uma imagem condizente com ideais burgueses. No Brasil, mudanças políticas fervilhavam. Sendo a República recém-proclamada, era necessária também uma mudança de comportamento social. Tanto Eça quando Machado trazem esse momento de mudança no comportamento do homem, quando seus personagens, longe de enfrentar os seus problemas, apenas afastam de si as causas. No caso dos romances em questão as “pedras no caminho” são Maria Eduarda e de Capitu, mostrando aí uma degradação do masculino. Já não era possível resolver esses casos com “suas próprias mãos”. Maria Velho da Costa, em sua peça, reflete sobre essa imagem de masculinidades em crise e os olhares de suas mulheres e empregadas sobre eles.

Enquanto nos romances as tramas são centradas e baseadas nas figuras masculinas de Bentinho e Carlos da Maia, na peça, escrita quase um século depois, a autora dá às figuras femininas vozes que antes não possuíam e assim elas podem externar suas vontades e opiniões, desde que em formas de confidência, e entre as paredes de seus aposentos, para audiência selecionada. Apesar do ambiente restrito e controlado, mesmo aí escolhem com cuidado o que pode ou não ser revelado, em face da necessidade de continuarem bem vistas (e bem vindas) aos olhos julgadores da sociedade, apesar de naquela altura serem mulheres mais maduras, com filhos criados.

As mulheres retratadas continuam atadas a uma forma de moral que parece impedir que tenham realmente uma voz e que possam ser ouvidas. A sociedade pedia um tipo feminino que poderia ser chamado de *mulher correta*, e essa tinha um formato bem delimitado: deveria ser casada, ter os filhos de seus maridos, deveria ser capaz de gerenciar sua casa e não reclamar por aventuras ou por desejos. Em *Os Maias*, quando Maria Eduarda se declara casada com o brasileiro Castro Gomes, busca passar essa imagem em sociedade e, com isso, conquistar a aprovação de seu comportamento aos olhos de seus pares. Na peça, sua viuvez a permite, depois de passado determinado período de luto, viver a vida finalmente de forma plena. O seu contraponto é a chantagem de Manuel Afonso, que poderia por tudo a perder. Nesse caso ela é cobrada não por seu

comportamento, mas por sua família: sua mãe, que abandonou marido e filho, e seus avós, um negreiro e uma sueca, uma *madame* no sentido pejorativo da palavra, dona de uma casa de prostituição e de jogos. Esse segredo é a ameaça que Afonso faz em troca do sobrenome da família Maia para sua filha legítima. Há uma grande contradição nesse momento. Maria Eduarda precisa que Carlos ceda e dê o nome pedido por Afonso, e se irrita em ver que ele dá tanto valor a um nome a ponto de se recusar. Por outro lado, sua insistência em atender ao pedido também tem relação direta com o valor de seu sobrenome. Diante da recusa de Carlos da Maia, desabafa:

- Diz que não. Diz que não, o pulha. Dinheiro muito bem, paga-se ao homem. O nome não. (Em crescendo) Quer lá saber. Não quer saber, nunca quis saber coisa nenhuma, o merdas! Hipócrita! (Pausa. Senta-se) Que é que há com o nome? Maiais, maiais é cantiga de rua, cantar de labregos, sempre ouvi. (Bebe mais um trago. Imita Carlos da Maia) “Maria Eduarda, filha, nem pensar. O nosso nome não.” Mas é parvo ou o quê? Quê. Ele sempre foi quê, aquela besta emproada. Que grande traste. (Pausa) Enfim, bom amante, mas que grande traste. A minha filha, a única sobrinha que ele tem e vai-me deixar assim desmanchada?! Desmanchada, sim, com que cara é que eu vou desmentir à família da Rosa as atordas daquele canalha?! (Pausa) Que são bem capazes de ser verdade...E se ele tem documentos, provas? (COSTA, 1999, p. 69)

A preocupação de Maria quanto à boa reputação da família, não é só por sua própria aceitação, mas também por sua prole. Não aceitar a chantagem irá, na verdade, atingir sua filha, uma jovem condessa grávida, e toda sua descendência.

Essa atenção com o que poderia atingir a moral surge como uma importante temática nas três obras. Em *Dom Casmurro*, o adultério da mulher deixaria Bentinho “menos homem”, feriria a sua masculinidade de uma forma irreversível. O envio da esposa e do filho para a Suíça vem como uma tentativa de não deixar que seus pares vissem Ezequiel crescer e tirassem suas próprias conclusões sobre a suposta traição. Carlos da Maia, por sua vez, é um médico rico, com uma boa vida. Seu pecado, por desconhecimento, é grave a ponto de destruir o bom nome de sua família, apesar de todos os outros “erros” que já a cercassem. Ao se relacionar com uma mulher amasiada com outro, já mãe de uma filha, poderia mostrar que seria mais “homem” do que seu rival, mas ao se envolver com a própria irmã, mesmo que sem o saber, feriria todos os princípios morais vigentes à época. Sua solução: também mandar seu “problema” para outro país.

No drama *Madame*, Maria Velho da Costa dá um desfecho para as heroínas, colocando-as como emissoras de opiniões. Mesmo sendo uma peça escrita por uma feminista, em uma realidade e tempo totalmente diferente das que viviam as personagens em seus romances, ainda sim não são dadas a elas as rédeas de seus destinos. Ainda sim, elas permanecem subjugadas ao que se espera de uma mulher em uma sociedade em que impera o masculino. As mulheres na peça são baseadas em dois romances inquestionáveis do cânone literário da Língua Portuguesa, mas reverberam mulheres que são representadas desde as primeiras obras literárias e dramáticas. Sua releitura, no limiar do século XXI, reverbera a ironia *machadiana* e *eciana*, voltadas, agora, aos frágeis homens que, em nome de uma suposta honra, tiranizaram suas mulheres.

1.2 Heroínas trágicas ou mulheres comuns

Ao longo da história da Literatura, mulheres parecem, muitas vezes, serem retratadas apenas como apêndices da vida de homens. Durante muito tempo não cabia a ela o papel de protagonista, e sim uma posição secundária que serviria para dar o contraponto, ou estabelecer um ambiente para que a personagem masculina pudesse exercer sua posição como líder, chefe de família e herói. À mulher caberia trazer os pontos de vista femininos sobre o amor, o ciúme, a família, a castidade, a vingança, a política e a religião, ou dar os exemplos punitivos do que poderia ocorrer se esses determinados assuntos fugissem do discurso patriarcal situado historicamente no período retratado. Apesar de surgirem algumas mulheres protagonistas, como os casos de Medéia, de Eurípedes, ou Antígona, de Sófocles, não era comum que essas personagens desempenhassem papéis de agentes da ação.

Na produção literária desde a Antiguidade, era comum que as mulheres aparecessem, pois, como um elemento de tentação, uma distração ou como desestabilizador, causando distúrbios e gerando conflitos que forçariam o herói a uma ação, ou o destinaria aos castigos do destino que poderiam vir em forma de uma exclusão do meio de seus pares sociais e da família, a desmoralização, o exílio e até a morte.

A epopeia grega *Ilíada*, atribuída a Homero no século VIII a. C. e considerada a obra

fundadora da Literatura Ocidental, já relega à mulher esse papel. Com um relato colhido da mitologia e da tradição oral, a guerra de Tróia, narrada em forma de versos, nasce anos antes de seu início. A deusa da discórdia, Éris, não é convidada para o casamento da deusa Têtis. Ela então joga um pomo de ouro no meio das deusas reunidas com uma mensagem que o destinaria à mais bela. Hera, a rainha dos deuses, Atena, a deusa da sabedoria e Afrodite, a deusa do amor, disputam o pomo, envaidecidas pelo título. Como nenhum deus queria para si o ônus da decisão, escolhem o pobre pastor Alexandre para que pudesse dar o veredito.

Tentado pelo poder que Hera lhe oferece caso fosse a eleita, a sabedoria que seria o dom de Atena e a possibilidade de ter a mulher mais bela do mundo como esposa, escolhe Afrodite. Devolvido ao seu mundo, Alexandre descobre que é na verdade o príncipe Páris, filho mais novo do rei de Tróia, e que foi abandonado quando criança por ter seu destino ligado a uma terrível profecia que resultaria na destruição de sua família e de seu reino.

Conforme o prometido, Afrodite faz com que Páris conheça Helena e que os dois se apaixonem. O fato da jovem já ser casada com Menelau e então pertencente a outro homem, não impede que ela fuja com o amado, o que é tratado pelo marido e seus pares como um rapto. É convocado então um exército que levaria Menelau, seu irmão, o rei Agamenon² (ou Agamemmon) e todos os nobres e vassalos gregos em seu resgate. Segue-se a isso uma guerra que dura pelo menos dez anos.

As mulheres que são personagens deste conflito são figuras secundárias sem uma voz real. Helena é a mulher que abandona o seu marido e o seu reino para seguir um amor, e por isso gera toda a sorte de desgraças para os que a cercam. Criseida e Briseida são troféus de guerra, e como tais passam de uma mão a outra sem que possam manifestar seu desejo. Prometida a Aquiles, Briseida é tomada por Agamenon e é pela palavra quebrada que ele ameaça deixar a guerra com seus soldados. A desistência não é por amor, mas sim por crer que a jovem lhe pertence como recompensa por uma batalha.

² Diversas formas desse nome aparecem nas peças, sendo as mais comuns Agamenon, Agamemmon e Agamemnon.

Cassandra, irmã de Heitor e Páris, havia rejeitado Apolo em seu passado e foi amaldiçoada: todas as suas visões do futuro eram verdadeiras, mas ninguém acreditaria nelas. Era, pois, ouvida, mas não acreditada. Penélope, esposa do Rei de Ítaca, Odisseu (Ulisses em algumas traduções), espera por seu marido durante e após a guerra, sofrendo toda sorte de assédios para que possa se declarar viúva e tomar um novo marido. Assim, a presença feminina na história, é rodeada por sortilégios, traições e descaminhos. O enredo gira em torno de dois heróis, o militar Aquiles e o guerreiro Heitor e as mulheres são meras coadjuvantes.

Séculos mais tarde, ainda na Grécia Antiga, mas no campo do teatro, também é possível encontrar essas personagens. Em 408 a.C. Eurípedes escreve a história de Ifigênia e de seus irmãos, em Ifigênia em Áulide. Antes da Guerra de Tróia, Agamemmon caça um cervo em uma floresta sagrada despertando a ira da deusa Ártemis que proíbe os ventos de levarem a frota grega no resgate de Helena, em Tróia. Para aplacar a ira da Caçadora é ordenado ao rei que sacrifique sua filha mais velha. Enganada com uma promessa de casamento com Aquiles, Ifigênia vai então ao acampamento dos gregos, onde é informada sobre o seu destino. Tanto Clitmnestra, mãe da jovem, quanto o seu noivo se revoltam contra o sacrifício, mas a donzela caminha para o altar e se submete a ele para proteger Aquiles e evitar que uma revolta aconteça. Uma das versões da história diz que ela foi substituída por uma corça no momento do sacrifício, em outra ela realmente morre, mas o inegável é que ela se submete a um castigo por algo que não fez para salvar o pai e o noivo, dois dos grandes heróis da guerra de Tróia.

Do mesmo Eurípedes, com versões de Sófocles e Esquilo, há a história dos dois irmãos da jovem, Electra e Orestes. São três peças bem diferentes entre si, mas com o mesmo tema central. Revoltada pelo sacrifício de Ifigênia, Clitemnestra se une a Egisto, seu amante, e mata o marido, Agamemmon. Anos depois desse assassinato, Electra convence o seu irmão Orestes a matar a própria mãe, causando a perseguição dele por parte das Eríneas e sua loucura. Nessa peça, a mãe não se conforma com um erro do marido e o mata, sendo depois punida pelas mãos dos que mais amava: seus próprios filhos. Electra também é responsabilizada pela loucura do irmão e a decadência da família. Milênios depois dessa história, Electra é usada por Jung para representar o oposto do

Complexo de Édipo e o desejo da filha pelo pai.

Outro grande marco do teatro surge no final do século XVI, em uma Inglaterra que passava por grandes mudanças. O período Elisabetano é considerado por muitos críticos como uma era dourada da história inglesa, entre as guerras de católicos com protestantes travadas por Henrique VIII e a disputa pela sucessão após a morte da rainha. Na Literatura, surgem nomes como o poeta Edmund Spenser, autor de *A rainha das fadas*; e Christopher “Kit” Marlowe, jovem dramaturgo que escreveu *Doutor Fausto*.

William Shakespeare surge nesse contexto como um dos grandes nomes do teatro. Suas peças eram encenadas para todas as classes sociais e todos os níveis de educação e são conhecidas até a atualidade, conquistando desde o plebeu à realeza. Seus personagens femininos se destacam e tem suas opiniões e desejos revelados, mas apenas são bem sucedidas em suas comédias, onde usam de artimanhas e mentiras para conseguirem obter vantagens e causar o riso. A esses personagens também é permitido viver seus amores de uma forma mais ampla.

Um exemplo dessas mulheres é Catarina, de *A Megera Domada*. Forçada a se casar por seu pai, para que sua jovem irmã Bianca também possa fazê-lo, a jovem se mostra revoltada, arisca e voluntariosa. É então submetida por Petrucchio, seu marido, a privações e maus tratos, até que fosse “amansada”, se tornando uma esposa mais dócil do que a sua delicada irmã.

As tragédias e peças históricas de Shakespeare, porém, ainda trazem o homem como protagonista e as mulheres como elementos desestabilizadores. Em *Macbeth*, a esposa incita o marido a cometer o assassinato de seu rei, questionando a sua masculinidade e o levando a traição. A sequência de crimes que se segue faz com que Lady Macbeth enlouqueça de remorsos. Seu destino é somente sugerido, apesar da importância da personagem na trama, mas há um forte indício de suicídio. Sem o seu par, Macbeth é levado ao erro pelas três bruxas que desde o principio da peça profetizavam seu destino e morre decapitado por um homem com uma curiosa característica: alguém que não nascera do ventre de uma mulher.

Desdêmona é a boa e gentil esposa de um general. É usada por Iago em sua

vingança contra Otelo, na peça de mesmo nome escrita por volta de 1603. O ciúme cego que o general mouro tinha da esposa o desestabiliza, levando-o a assassiná-la. Nesse caso não é uma ação da personagem que a condena à morte pelas mãos de quem deveria protegê-la, mas uma trama bem construída que o leva a acreditar na traição, fazendo com que o assassinato servisse para limpar a sua honra.

Outra de suas tragédias, Hamlet, traz um príncipe dinamarquês em um dilema moral. É instigado pelo fantasma do pai a se vingar de sua mãe e de seu padrasto, como um Orestes repaginado. Tanto a rainha Gertrudes, quanto Ofélia, sua noiva, sofrem por suas convicções. A obra discute temas como traição, vingança, corrupção e moralidade, e Hamlet é a imagem do masculino que entra em conflito ao tentar uma solução ética para seu dilema.

No drama francês, em 1677, Racine apresenta a história de Fedra, na peça de mesmo nome. Colhida da mitologia grega, Fedra é casada com Teseu e tenta seduzir seu enteado, Hipólito. Por sair de seu papel de esposa e mãe e assumir a função de sedutora é punida com a destruição do casamento, o sacrifício do ser amado e sua morte.

Em *Teoria do Drama Burguês*, Peter Szondi alega que no século XVIII há uma mudança de paradigma: as tragédias públicas começam a dar lugar às tragédias privadas, em uma transição entre o drama de fundo histórico e mítico para o drama burguês. O foco na vida das personagens e o aprofundamento em seus sentimentos aproximava o público da obra e essa nova representação transforma as peças em “documentos de uma intimidade permanente” (Szondi 2004, p.10).

Logo na introdução do livro, o crítico Sérgio Carvalho afirma que:

Mesmo com heróis aristocráticos caminhando pelos salões, a visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima: dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa, não mais pelo seu vínculo pessoal com o destino do Estado. Afinado com os preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos “aspectos humanos universais” a serem representados com finalidade de pedagogia moral. Analogamente, a camponesa rústica das velhas comédias torna-se figura dramática somente quanto nela deixamos de ver as determinações da condição social em favor da compreensão da virtude autoconsciente de uma esposa que sofre à procura do marido perdido (Szondi, 2004, p.11)

Ibsen é considerado o pai do realismo e um dos grandes desbravadores do

modernismo no teatro. Em 1879, leva a palco *Casa de Bonecas*, em que a protagonista, Nora, depois de uma desavença conjugal e depois de se conscientizar de que era tratada como uma boneca sem opiniões, um brinquedo, antes pertencente ao pai e depois ao marido, sai pelo mundo abandonando o lar e seus filhos para buscar seu próprio destino. O século XX é um dos períodos mais férteis da história do teatro. Com duas Grandes Guerras em pouco menos de meio século, o cenário mundial passa por drásticas mudanças econômicas e sociais. O teatro expressionista e o épico exploram de forma impactante o psicológico e o político em suas peças. Alguns dos escritores mais famosos são Bertold Brecht, Eugene O'Neal e Elmer Rice.

No teatro norte americano, como críticos de uma mudança social, surgem nomes como Arthur Miller e Tennessee Williams. Enquanto o primeiro é reconhecido por suas críticas políticas veladas e por suas figuras masculinas fortes, como no caso de *A morte do caixeiro viajante*, Williams mostra a sociedade decadente do Sul dos Estados Unidos, com seus costumes e conflitos. Suas heroínas são figuras pertencentes a um passado não tão distante, que destoam nessa sociedade pós-guerra. As mulheres por ele criadas são frágeis, de uma feminilidade marcante e valores tradicionais ligados ao discurso de família e propriedade.

Reconhecida pela crítica como a mais marcante dessas mulheres, surge Blanche Dubois, em *A streetcar named desire* (1947). As disputas com o cunhado Stanley Kowalski denotam muito mais do que um conflito de gênero, sendo a sua potencialização, na forma de um embate social, do antigo e já consolidado e da nova família, que surge depois da guerra.

Enquanto Williams e Miller dominavam o cenário estadunidense, no Brasil um jornalista começava a escrever peças teatrais. Em 1941, Nelson Rodrigues escreve *A mulher sem pecado*; seguida por *Vestido de noiva*, esse um sucesso imediato. Enquanto nomes como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal investem em um teatro mais político, Nelson foca aparentemente na crítica social-familiar, sem deixar de lado a observação política da sociedade. Em peças, contos, romances e crônicas, Nelson desfila uma sequência de mulheres de personalidades, gostos e hábitos diferentes, mas em sua maioria transgressoras das regras sociais.

Em *Perdoa-me por me traíres* (1957), Nelson traz à cena a personagem Glorinha. A

jovem é uma adolescente que é criada por um tio, Raul, depois da morte da mãe e da loucura do pai. A origem de seu conflito com o tio teria ocorrido anos antes, por ocasião do suicídio de sua mãe, que foi acusada pelo tio de ser uma adúltera e suicida.

Tanto Blanche, quanto Glorinha, são colocadas em situações em que, por sua culpa, ou não, são forçadas a tomar decisões ou tem a sua vida mudada por uma ação direta de seus antagonistas masculinos. Para um conhecimento mais detalhado de suas características e de suas relações em cena, convêm entender sim as características dos personagens a serem estudados, mas mantendo o foco no texto teatral e como personagens teatrais realizar essa análise.

1.3 - A análise do personagem teatral

1.3.1 – Literatura & Teatro

O maior erro que um estudante ou professor de arte dramática pode cometer é considera-la como sendo em primeiro lugar uma arte literária. (RICE, 1959, p.35)

Sobre essa citação, o próprio Elmer Rice, teatrólogo, crítico, produtor e diretor teatral estadunidense, discorre que isso não significa que o texto teatral não deva ter qualidade literária, ou que não possa ser visto como tal, mas sim que o que importa para sua análise é a ação e é sobre ela que devem se deter os olhos dos críticos e dos analistas.

Grandes escritores como Mary Shelley, Joseph Conrad e Robert Stevenson, de fama e talento reconhecidos pelo Cânone, tentaram escrever peças e não tiveram sucesso. Henry James é um desses casos. Brillhante escritor de romances, falhou miseravelmente quando tentou se dedicar ao teatro, sendo essa uma de suas grandes frustrações. Diz Rice que suas peças podem ser consideradas dramas de biblioteca, que melhor se veem lidas e não representadas (RICE, 1959, p.36). Considera também que um texto teatral representado leva mais emoção e entendimento ao público do que a leitura do mesmo com suas rubricas e que o verdadeiro efeito dramático é absorvido ao se

presenciar a cena. A aplicação no palco da iluminação, cenografia e efeitos sonoros, juntando-se à interpretação do ator e às falas do personagem é que realmente levam a emoção à *performance*.

É pelo texto teatral, porém, que é necessário partir para análise de personagens, com suas informações passadas em diálogos, monólogos e principalmente rubricas, detentoras da função de narradores da cena. Anatol Rosenfeld, em *A personagem de ficção*, afirma que “no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator)” (ROSENFELD, 1972, p. 15).

É a personagem que cria o mundo fictício em que mergulham os espectadores, dominando a narrativa. Os atores, o cenário e demais elementos de cena são meros suportes para que aquela entidade venha à vida.

Os diálogos têm a função de ambientar o público e de levá-lo a, em face ao que está vendo e ouvindo, criar sua opinião sobre a cena. Os personagens, por sua vez, emitem suas falas como se juízos fossem, mostrando o que realmente há dentro deles, suas ideias, questionamentos e crenças. O recurso épico da narrativa pode ser usado para a ambientação do público sobre o que aconteceu anteriormente e como isso repercute no momento retratado. Enquanto Rice afirma de que as palavras não são necessárias à representação, visto o sucesso que os filmes mudos, os mímicos e desenhos animados fizeram, Rosenfeld alega que não é possível que uma personagem muda permaneça sozinha no palco teatral por muito tempo, já que a ela caberia o posto, naquele momento, de centro do universo (ROSENFELD, 1972, p.32). Entende-se que os dois tem sua razão quanto ao fato. O personagem não precisa realmente falar em cena para que se tenha o entendimento do que ocorre, mas é necessário o uso de gestos, música e mudanças no cenário e na iluminação de forma a construir uma narrativa. Sem esses recursos, ele não teria como cumprir o seu objetivo de “contar uma história” ao público e a obra não seria apreendida pelo mesmo.

Faz-se necessário entender, como analisar e caracterizar tais personagens, além do contexto histórico e social nos quais estão inseridos e como essas informações, presentes tanto no romance quanto no drama, podem alterar o rumo da análise.

1.3.2 - A personagem deficiente

Um personagem pode, pois, ser criado com o simples uso desses elementos. Um homem é apenas um homem, mas ao lhe dar forma, qualidades, defeitos, um nome, uma vida e pensamentos, montamos um esquema em que o resultado será um ser ficcional. O personagem de um romance é então uma configuração esquemática, baseada em um indivíduo, mas determinada pelo autor. (ROSENFELD, 1972, p.33).

Antônio Cândido liga a figura do personagem do romance ao enredo de uma forma inseparável. Para ele “o enredo existe através das personagens e as personagens vivem no enredo”. O que Rosenfeld denomina esquematização, Cândido cita como caracterização, ou o uso dos recursos que o escritor usa para descrever e definir a personagem de modo que ela adquira vida aos olhos do leitor (CÂNDIDO, 1972, p.53; 59).

A partir do romance moderno, os autores passam a trabalhar mais as suas personagens, usando menos modelos e mais a combinação de elementos de caracterização com um mínimo de detalhamento quanto ao psíquico do mesmo, bem como seus atos e ideias, o que aumentaria a sua complexidade. Essa simplificação da caracterização, com a escolha de poucas características, levou vários escritores a tentarem criar tipos com uma natureza aberta, sem qualquer limitação. Manteve-se, porém, a natureza da personagem composta como uma estrutura limitada, que criaria a ilusão do ilimitado.

O desenvolvimento do romance moderno, do século XVIII ao começo do século XX, trouxe a complicação crescente da psicologia da personagem devido a essa simplificação. As mesmas passam a ser ter então duas formas de tratamento: de um lado a personagem como um ser íntegro, facilmente delimitável e marcado por suas características ou um ser complicado, que não se esgota em sua descrição, mas traz o mistério e o inesperado. Há então uma mudança que consiste em passar de enredos complicados e personagens simples, para enredos simples e personagens complexos.

Com essa mudança as personagens passam a ser definidas em dois novos tipos

divididos em “personagens de costume” e “personagens de natureza”. Enquanto as primeiras eram divertidos, marcados por descrições de traços superficiais, caricatos, sentimentais, as “personagens de natureza” eram mais profundas, apresentadas de uma forma analítica, não pitoresca.

Outra possibilidade de classificação é citada por Cândido que a atribui a E. M. Forster, em *Aspects of a novel*: é possível separar as personagens em “planas” ou “esféricas”. As planas também são conhecidas como tipos ou caricaturas. Geralmente estão construídas em torno de apenas uma ideia ou qualidade. São facilmente reconhecíveis, pois não mudam conforme as circunstâncias. As “personagens esféricas”, não são claramente definidas, mas é possível inferir que deveriam ter como principal característica a capacidade de surpreender o leitor de maneira convincente. Se a personagem nunca muda, é plana. Se mudar, mas não convence o leitor, é plana com pretensão à esférica (CÂNDIDO, 1972, p.61-63).

De qualquer modo, a personagem de ficção para ser efetiva e convincente deve dar a impressão de que vive, e para isso manter relações com o mundo, mas não se baseando total e completamente em um ser vivo o que seria impossível em sua complexidade e, se possível fosse, tiraria o mérito da criação artística do mesmo. Basear a personagem inteiramente em alguém, com o seu mesmo nome, suas mesmas características e as suas mesmas relações com o mundo se torna, usando palavras de Cândido, uma monografia, e para isso tenderia à História. Apesar do Romance de ficção Histórico e da Biografia serem áreas válidas, não é disso que se trata a criação da personagem.

Independente desse tipo de caracterização do personagem quanto a sua profundidade, há outra distinção importante a ser feita: não é possível afirmar que personagens de romances ou dramáticos possam ser analisadas da mesma maneira, ou que as ferramentas usadas para isso possam ser iguais. Para entender a melhor forma de estudar uma personagem dramática, é necessário entender qual a sua função na obra de ficção.

1.3.3 - A personagem dramática

Embora muito se tenha falado sobre a importância da figura da personagem em uma obra de ficção, Décio de Almeida Prado, professor e um dos mais importantes críticos teatrais brasileiros, afirma que é necessário destacar que no teatro a personagem é praticamente a totalidade da obra, sem o qual nada existiria. “Tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (PRADO, 1972, p.84)

É por meio desse ator que o personagem dirige-se ao público, sem a necessidade da figura do narrador para exprimir seus desejos. Diferente de um romance, onde sua imaginação guia a composição física dos seres e do espaço, em uma peça de teatro é necessário acreditar no que está sendo apresentado.

Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. (PRADO, 1972, p.84).

No romance, o autor pode recorrer a fluxos de consciência, a intervenção do narrador e outros modos de mostrar de forma mais profunda o que se passa na mente do personagem, seus anseios e motivações. A ausência desses recursos faz com que o teatro pareça não ser, nas palavras de Prado, “o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser” (PRADO, 1972, p.88).

É necessário, porém, dar ao público maneiras de reconhecer e compreender as personagens em cena. No lugar de se resignar em não ter as ferramentas usadas no romance, criaram-se instrumentos que possibilitam suprir, em maior ou menor grau, essa necessidade.

Três formas de caracterização da personagem são usadas com certa frequência, como indicação de manuais de *playwriting*: O que o personagem revela de si mesmo, quais suas ações e o que os outros personagens dizem a seu respeito.

A figura do confidente, o aparte e o monólogo são três recursos utilizados com

frequência para se observar o que o personagem revela de si. A presença do ouvinte, que pode ser um amigo ou um criado, permite a personagem desvelar seus maiores segredos. Suprimindo essa figura, torna-se o público o confidente, como um aparte, no lugar do personagem interlocutor. No monólogo, o personagem passa a conversar consigo mesmo, como em um devaneio.

As ações do personagem podem ser observadas com o uso do conflito, colocar em choque temperamentos, personalidades e objetivos. As principais figuras para isso são a do personagem antagonista, que entrando em rota de colisão com o protagonista fará com que ele se revele, e os personagens de contraste, que com base no enredo farão com ele se destaque em um jogo de luz e sombras.

Por fim, outro modo de conhecer um personagem é pelo que os outros dizem a seu respeito. As interações e impressões dos outros personagens durante a trama farão com que o público tenha um maior entendimento com relação a possíveis atos ou intenções, revelando suas características pelos olhos de um terceiro.

Um ponto interessante a ser ressaltado, é a necessidade do autor de passar a sua mensagem a diante. Não dispendo mais de figuras como o coro, usado no teatro grego, e da meditação das próprias personagens, como fazia Shakespeare; era necessário criar um artifício para que isso ocorresse de forma natural. Ibsen, de acordo com Prado, soluciona esse impasse com um diálogo entre as personagens. Em *Casa de Bonecas*, Nora e Hellmer entram em confronto e comentam mutuamente as ações do outro, levando o espectador a tomar suas próprias conclusões (PRADO, 1972, p.94-95).

1.4 - Arquétipos e estereótipos

Se por um lado pode-se considerar a personagem teatral como uma representação do real, com características físicas e psicológicas, também pode ser possível, de uma forma ligada à psicologia, identificar nelas alguns padrões. Carl G. Jung, em seu livro *O homem e seus símbolos*, diz que essa tendência em formar as mesmas representações de um motivo, independente das variações de detalhes que a ela sejam

aplicadas, é chamada de arquétipo. Essas “imagens primordiais” seriam repetidas de uma forma progressiva por tanto tempo que passaria a fazer parte da “consciência coletiva” (JUNG, 2008, p.83).

Jung afirma que os arquétipos podem ser divididos em três tópicos: os tipos de ego, os tipos de alma e os tipos do Eu. Cada tipo citado seria então dividido em quatro diferentes, e essas doze formas poderiam aparecer em mais de um indivíduo.

Os tipos de ego são: o inocente, que é utópico, tradicionalista e romântico; a pessoa comum ou o órfão, que realista, trabalhador e silencioso; o cuidador, santo, pai e, ou ajudante e o herói, guerreiro, salvador, jogador de equipe e super-herói.

Os tipos de alma também seriam: o explorador, com imagens como o candidato, o iconoclasta, o andarilho ou o peregrino; o rebelde, representado pelo que é ilegal, o homem selvagem, o revolucionário; o amante, que pode ser encontrado no cônjuge, no amigo íntimo, no sensualista; e o criador, que pode ser o artista, o inventor, o inovador.

Os tipos de Eu formam o último grupo: o tolo, brincalhão, bobo da corte, comediante; o sábio na figura de um professor, um estudioso, o pensador ou filósofo; o mágico, representado como o líder carismático, o xamã ou curandeiro; e o governante, que pode ser um chefe, um ditador, um rei ou o político.

Desses doze tipos, a figura mítica do herói é a que se refere a um homem ou ser poderoso, que vence o mal, representado por dragões, serpentes, monstros e demônios, entre outros. De acordo com Jung, o mito do herói é o mais comum e conhecido. Desde a mitologia grega, até as narrativas de tribos primitivas contemporâneas, até em nossos próprios sonhos, a figura é de uma importância psicológica profunda. Na maioria das vezes, esse herói tem origem humilde, mas milagrosa e a sua força e seu poder podem ser observados desde muito jovem, assim como a sua ascensão rápida ao poder e seu constante triunfo contra as forças do mal. O herói, porém, tende a cair diante da *hybris*, a sua desmedida, e, por sofrer uma traição ou por se sacrificar em prol do outro, seu destino é sempre a morte.

Observando a *Ilíada*, anteriormente citada, Aquiles e Heitor são heróis, apesar de terem fugido a característica do nascimento humilde. Filho de uma deusa e de um mortal,

Aquiles recebe a proteção da mãe contra ferimentos, que deixara descoberto apenas um pequeno ponto em seu calcanhar. Guerreiro nato, desde muito cedo se engaja como soldado em batalhas e é reconhecido como um guerreiro perfeito por seus pares. Sua morte não vem pelas mãos de Páris, como aparenta, mas pela mão de Apolo, que guia a lança do príncipe troiano para que atinja Aquiles em seu único ponto vulnerável. Heitor, também um príncipe, é por sua vez o melhor guerreiro troiano. Morre defendendo seu reino e seu povo, pelas mãos de um ensandecido Aquiles.

De uma maneira simplista, é possível pensar na divisão do drama, para os gregos, como tragédia e comédia. A comédia lidava com as pessoas comuns, sua vida e seus problemas. Na tragédia, porém, a ação se desenvolve entre figuras nobres de semideuses, reis e heróis.

De acordo com Aristóteles em *Poética*, há uma distinção entre herói e herói trágico. O primeiro seria o ser superior, como um semideus que é uma figura heroica por determinação de nascimento. Suas histórias pertencem às lendas, ou à mitologia. Hercules é então, tratado como herói, assim como Teseu e Perseu, entre outros. Ao herói, apesar de seus percalços, não se destina necessariamente a morte, mas a superação de um fato. Esse fato leva piedade e o medo ao leitor, mas com o reconhecimento de seu erro (a epifania) e a nova tentativa é possível a superação do problema, com a purificação de sua alma e o perdão por seus pecados por meio do sofrimento (catarse).

Das tragédias clássicas surge a figura do herói trágico. Assim como o herói, ele é retratado como um ser nobre. Seu sofrimento não é uma reação a algo que diretamente tenha buscado, mas sim de seu destino. Diferente da figura do herói, porém, em algum ponto o herói trágico morre, ou sofre destino pior do que esse. Otelo é um desses personagens. Nascido mouro, o general superou o preconceito e se tornou uma figura de respeito. Casou-se com Desdêmona, mesmo contra a vontade da família da jovem, o que gerou os primeiros rancores da trama. Ao promover Cassio, desperta o rancor de Iago que urde um plano de vingança contra seu líder. Aproveitando-se de um desencontro, planta em Otelo a ideia de que seria traído por sua esposa e Cássio. Circunstâncias arranjadas por Iago fazem com que a trama seja bem sucedida e o mouro, em um ataque de ciúme, mata

a esposa. A morte de Desdêmona desencadeia uma sequência de fatos: Emília, esposa de Iago, revela o que realmente aconteceu. Como punição é assassinada pelo marido, que é preso logo em seguida. Otelo entra em desespero por seu próprio crime, apunhalando-se e caindo sobre o corpo de sua esposa para um último beijo.

Se por arquétipo então se pode pensar em imagens e ideias mentais de um padrão que se repete na consciência coletiva e que pode sofrer variações, por estereótipo temos a simplificação de uma imagem que passa a ser aceita por um grupo determinado como uma verdade absoluta. O escritor que cunhou o termo foi Walter Lippmann, em seu livro *Opinião pública*, escrito no começo do século XX e considerado um dos grandes livros do Jornalismo. Ele afirma que as pessoas são convidadas a dar sua opinião sobre todas as coisas, mesmo não conhecendo o suficiente do assunto para isso, então tendem a buscar uma imagem mais simples para o assunto e sobre ela desenvolvem a sua opinião. (2008, p. 209). Apesar de poder levar ao preconceito, grande parte das personagens do drama são compostas por meio de estereótipos. A mulher representada teria então a tendência a sempre aparecer como frágil e incapaz de grandes decisões, como uma flor a ser protegida, enquanto o homem deveria levar para casa toda carga de masculinidade baseada em conceitos patriarcais.

1.5 –As masculinidade e o teatro

É possível afirmar que não é viável criar uma forma modelo de masculinidade para com ela classificar e estudar todos os tipos presentes no mundo. Por outro lado, porém, pode-se dizer que os tipos de masculinidade são padrões socialmente construídos de práticas de gênero, como afirma Raewyn Connell em seu livro *Gênero em termos reais*. Esses padrões podem sofrer influências decorrentes de mudanças políticas e econômicas, além da base cultural, causando uma constante modificação de seus símbolos. (CONNELL, 2016, p. 94). A masculinidade, então, deve ser estudada levando-se em conta tudo o que cercava o objeto de análise. Um trabalhador rural, analfabeto, pai de família, que se

sustentava no trabalho na terra em um espaço mais pobre não poderia ser diretamente comparado ao empresário rico que teve uma boa educação e que vivia em um ambiente em que sua posição não era questionada.

Com o aumento substancial dos estudos sobre o feminino, a questão da masculinidade tem sido levantada com frequência, mesmo que como um contraponto ou em segundo plano. Em algumas obras, para entender a questão da subalternação ou das desvantagens que a mulher tem face ao sujeito masculino, deve-se estudar com mais afinco o porquê desse aparecer como uma figura dominante. Uma das questões levantadas é a da violência.

A partir do século XIX, intelectuais como Said Ahman Khan, na Índia, a John Stuart Mill, na Grã Bretanha, passam a defender a educação e a emancipação feminina. De acordo com Connel, as mulheres conquistaram vitórias históricas, graças ao apoio de homens que exerciam a política (CONNELL, 2016, p.25).

A busca pela igualdade de gênero também por parte de homens levou a campanhas para a diminuição da violência, por exemplo. Por outro lado, há uma resistência por parte dos homens de abertura a determinadas áreas. Certos locais de trabalho, por exemplo, mantêm uma “estrutura fortemente masculinizada e hostil às mulheres”. No ambiente escolar, meninos exercem o controle da vida social e hostilizam meninas ou até outros meninos considerados diferentes (CONNELL, 2016, p.101).

A razão dessa resistência pode residir na causa do patriarcado, e de uma cultura que resiste a qualquer mudança que ameace sua posição de poder. Pode-se inferir que, para esses homens é importante manter a posição de provedor e de chefe de família.

A resistência também pode significar a defesa ideológica da supremacia masculina. Pesquisas sobre violência doméstica sugerem que a maioria dos agressores tem posturas muito conservadoras quanto ao papel da mulher na família (Ptacek, 1988). Em muitos lugares no mundo existem ideologias que justificam a supremacia masculina com base na religião, biologia, tradições culturais ou missão organizacional (por exemplo, nas forças militares). É um erro ver essas ideias simplesmente como “tradicionalistas” e, portanto, ultrapassadas. Elas podem ter sido ativamente modernizadas e renovadas. (CONNELL, 2016, p. 102).

A masculinidade considerada ideal por essas sociedades é o que seria considerado um modelo hegemônico. De uma forma simplista, é possível afirmar que, analisando as

diversas formas de masculinidades existentes, pode-se apontar que existe uma forma que, criada pelo consenso cultural, a centralidade discursiva, a institucionalização, a marginalização e a deslegitimação de alternativas, torna-se a forma de masculinidade socialmente dominante e desejada. Essa figura seria um produto de símbolos de autoridade, de uma construção histórica e de uma constante recriação dessa mesma masculinidade hegemônica. (CONNELL, 2005, p.77). É importante ressaltar que esse modelo muda de acordo com o contexto em que se insere. Não é possível então apontar um paradigma único, mas sim citar sua mudança de acordo com a época e o espaço estudado.

Um exemplo desse tipo de masculinidade é a esquematização da figura do herói no pós-guerra, do homem que lutou, venceu e voltou para sua casa e sua família com glórias, derrotando, ou apenas combatendo, outros homens. É esse grupo que poderá ser visto como o modelo a ser seguido por toda sociedade, apesar de quase sempre ser a minoria.

A figura do herói trágico também segue esse mesmo padrão. Ele se mostra como um superior entre seus pares, capaz de tudo para manter sua família e seus protegidos a salvo. O herói trágico se mostra, na verdade, um superior entre os homens. É ele o responsável pela segurança e pelo sustento de suas mulheres, e se não o faz não é considerado um homem a ser seguido e perde o respeito dos pares.

David Savran, em *Communist, Cowboys, and Queers – The politic of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams* (1992), aponta que outra figura que representa a masculinidade no período do final da década de 1940 e durante os anos 1950, o início da Guerra Fria, é a do *cowboy*. Uma visão histórica desse homem remete ao tempo do expansionismo do século XIX, o *self-made man*, que se inseria em um grupo essencialmente masculino, e que cuja própria masculinidade seria uma forma de ligação entre esses homens. Outra imagem que remete ao cowboy é a do explorador, um aventureiro imperialista, cuja maior vocação seria a expansão do território, agindo muitas vezes na ilegalidade, chegando até ao genocídio, sob a desculpa do destino manifesto³. Da

³ Crença que dizia que era destino dos colonizadores se expandirem e ocuparem todo o território dos Estados Unidos por ser o povo americano o escolhido por Deus para civilizar o continente.

mesma forma que esse homem do século XIX agia, americanos e soviéticos buscavam o controle de territórios nesse período pós-guerra (SAVRAN, 1992, p. 18).

Assim como cowboys e heróis de guerra são representantes de símbolos de masculinidades invejados, no âmbito familiar, o homem que exerce essa posição hegemônica é aquele que é admirado, respeitado e temido, por seu comportamento ou pelo respeito que inspira. Ele estaria em uma posição de destaque entre seus iguais, e, para manter sua posição, não hesitaria em recorrer à violência.

Levando-se em consideração essas ideias, é possível uma tentativa de classificação da personagem masculina de acordo com a seu tipo de masculinidade. É necessário que antes, porém, se faça uma distinção entre o personagem de um romance ou o dramático. É mais fácil a classificação do homem no romance por toda a informação que pode vir, advinda de um narrador ou do próprio fluxo de pensamento da personagem. No drama, porém, o que guia a análise é apenas a caracterização do personagem, ou seja, o que ele diz, o que ele faz, o que falam dele.

Seguindo a caracterização por estereótipos, é possível também destacar quais personagens carregam uma tentativa de representação de masculinidade hegemônica baseando-se em como eles refletem a sociedade patriarcal e o *status quo*.

Na peça *Madame* parece haver a quebra dessa determinação. Em *Dom Casmurro*, Bentinho é o ex-seminarista, rico, bem visto aos olhos da sociedade. É casado e tem um filho, e trabalha para o sustento de sua família. O fato de Capitu ter confessado a traição aos expectadores mostra que, na peça, havia outra realidade. Ele na verdade não seria capaz de engravidar a esposa, se mostrando “menos homem”. A traição por parte de um amigo não o tornaria um herói romântico, e sim uma pessoa que tinha uma fraqueza. Afastar sua esposa e filho de si, enviando-os para o exílio do outro lado do oceano, na verdade é uma maneira de preservar a sua própria imagem perante a sociedade, impedindo que alguém desconfie do fato, conforme a criança crescesse. Carlos da Maia age de uma forma ainda mais condenável. Viveu uma relação incestuosa com a própria irmã. Sua solução é afasta-la da cidade para que possa manter o nome de sua família intacto. O apego ao nome, como mostrado na peça, revela sua necessidade de que, em sociedade e por seus pares, ele seja reconhecido e respeitado.

2. CENÁRIOS

2.1 - O pós-guerra

Agrada-me pensar que não temos que matar as estrelas...
- Ernest Hemingway

Poucos acontecimentos tiveram o poder de mudar o mundo de forma tão drástica como a Segunda Guerra Mundial. Com o final da mesma, em 2 de setembro de 1945, vieram consequências que se fizeram presentes de uma forma indelével em todos os setores, como a economia, a tecnologia, as relações sociais e na arte, só para citar alguns poucos. O número de mortes de civis e militares foi gigantesco. Estima-se que morreram, durante os seis anos e um dia de guerra, cerca de setenta milhões de pessoas, o que equivaleria a 2% da população mundial. Além das baixas em conflitos, é necessário lembrar os campos de extermínio, onde não havia apenas judeus. Ciganos, homossexuais, eslavos, prisioneiros soviéticos e poloneses foram massacrados em campos de concentração, em verdadeiras “máquinas de morte”, como eram conhecidos os grandes galpões com câmaras de gás venenoso, com a capacidade de asfixiar até 6000 pessoas por dia, como, por exemplo, a câmara de Auschwitz-Birkenau.

O horror do que foi trazido à tona logo no final da guerra, com os números impressionantes de pessoas exterminadas durante os últimos anos da mesma, é uma das primeiras lembranças que se têm ao pensar no assunto, mas outros acontecimentos tão sérios quanto também são dignos de menção. Países como França e Inglaterra terminaram a guerra em crise política, econômica e social, com a necessidade de reconstruir sua infraestrutura. Estados Unidos e União Soviética, por outro lado, saíram do conflito fortalecidos. A capital da Alemanha, Berlim, foi dividida em quatro partes e controlada por quatro países, ficando o lado Ocidental de responsabilidade dos Estados Unidos, França e Inglaterra e o trecho Oriental sob o jugo soviético.

Muitos são os motivos para que os Estados Unidos fossem vistos como uma potência nesse momento pós-guerra. O conflito não ocorreu em seu território; quase não tiveram baixas de civis; o país entrou em ação somente no final de 1941 e comercializou, durante quase todo o período, armamento e tecnologia bélica, o que gerou um desenvolvimento importante na área. Além disso, o país se tornou credor de muitos dos países que tiveram suas terras e populações devastadas, apoiando financeiramente quando necessário. Com isso, assumiu o posto de líder do mundo capitalista, contribuindo efetivamente com a reconstrução da Europa Ocidental. A União Soviética, por seu lado, apoiou a reconstrução dos países do leste da Europa, a chamada Europa Oriental. Como a maior nação comunista, passou a disputar com os Estados Unidos a liderança mundial.

Logo após o final do conflito, em 24 de outubro de 1945, ocorre a fundação oficial da Organização das Nações Unidas, a ONU, em substituição à Liga das Nações que fora fundada nas mesmas circunstâncias presentes, logo após o final da Primeira Grande Guerra, com o objetivo de evitar que outro conflito ocorresse. O advento da Segunda Grande Guerra mostrou que suas normas e leis estavam obsoletas e que não havia motivo para que continuasse a existir.

Apesar da data oficial de fundação da ONU ser posterior ao final da guerra, suas bases vêm de 1º de janeiro de 1942, quando Franklin Roosevelt concebeu o nome e o utilizou pela primeira vez na Declaração das Nações Unidas. Nesse dia, representantes de 26 países assinaram um compromisso de luta contra as chamadas potências do Eixo. A carta de intenções da organização foi escrita com a anuência de 50 países, presentes em uma Conferência sobre Organização Internacional, que durou de 25 de abril a 26 de julho de 1945, na cidade de São Francisco.

Porém, nem tudo parecia ir bem. O período de colaboração entre as nações, e mais especificamente entre Estados Unidos e União Soviética, logo terminou. Com o controle do lado oriental da Alemanha, e da capital do país, Berlim, a URSS impôs um bloqueio ao lado ocidental, no dia 24 de junho de 1948, cortando comunicações com estradas e ferrovias, evitando que alimentos chegassem à população. O objetivo aparentemente era forçar os habitantes do lado ocidental a passar para o lado oriental e adotar o regime comunista, ou continuar onde estavam e morrerem de fome. Nos 24 meses que se

seguiram, foram feitas 278.888 missões humanitárias aéreas, com o envio de suprimentos para os habitantes. Desde 1946, porém, já havia sinais de que a suposta paz não existia. Houve discussões sobre o regime de governo que seria instituído nos países europeus, com o banimento de partidos não comunistas dos países apoiados pela União Soviética. Por outro lado, nos países ocidentais, a busca era por instituir governos que excluíssem os comunistas de posições de poder. Em 1946, Winston Churchill, primeiro-ministro inglês e um dos grandes nomes da Segunda Guerra, declara que “uma cortina de ferro desceu sobre o continente” (LONGO, 2017, p.296). Não poderia ter resumido melhor a situação. A crescente rivalidade entre Estados Unidos e União Soviética quanto a decisões tomadas nos países em que apoiavam, culminou no que é conhecido como Guerra Fria. Como ambos os países eram potências bélicas, com a presença de armas nucleares, a paz era mantida de uma maneira tênue. A economia americana passou a ser fortemente relacionada com a indústria bélica, com o desenvolvimento e produção de armas como um dos principais produtos nacionais. Durante a Guerra da Coreia a produção de armas e outros produtos bélicos atingiram 20% da produção nacional. Nessa guerra também, foi mostrada ao mundo a posição dos dois países de uma maneira mais clara. Estados Unidos auxiliaram com tropas e armas o ditador coreano da parte sul, enquanto União Soviética apoiava o ditador comunista da parte norte. No final de três anos, com uma quantidade grande de baixas de ambos os lados, incluindo dois milhões de civis, as fronteiras coreanas terminaram praticamente inalteradas.

Longe das regiões de guerra, na América Latina, a influência americana começou se fazer notar no final da década de 1940. O surgimento de movimentos favoráveis a uma mudança política e econômica foi contido por elites políticas locais, com a ajuda dos Estados Unidos com a participação de seu Departamento de Estado e seus serviços de inteligência. Há relatos de conspirações e planos para conter ameaças comunistas, como por exemplo, com a derrubada do governo do presidente Jacobo Arbenz, na Guatemala. Ações como estas fizeram com que o país fosse conhecido como “World Cop”, ou Polícia do mundo (PURDY, 2007, p.230).

A ameaça soviética, e o temor de governos de esquerda, geraram uma histeria, provocando o que foi chamado de “Caça aos Vermelhos”. A busca por valores

americanos, ou o *American Way of Life*, contribuiu com o aumento dessa campanha anticomunista. De acordo com o psicanalista Paulo R. F. Cunha, em matéria para a revista Galileu, escrita por Natan Fernandes, essa idealização e busca por um meio de vida que trouxesse estabilidade e esperança, usou as artes, principalmente o cinema, como sua plataforma de divulgação, e teve nele sua principal vitrine. A história do desenvolvimento do povo americano parece se basear na religião, no trabalho e na prosperidade, e no uso dessas ferramentas para o desenvolvimento da comunidade local. Após o término da Segunda Guerra, essa busca por trabalho e prosperidade faz com que ocorra o abandono do campo e as comunidades pequenas e se transfere para as grandes cidades, gerando um aumento de bairros populares e de cortiços. Com os Estados Unidos com o papel de grande vitorioso na guerra, e assumindo o papel de protagonista do mundo Ocidental, há o foco no aumento de produção de bens de consumo, ampliando a indústria americana, gerando empregos e movimentando a economia. A ideia da felicidade pelo consumo começa a ser propagada. Com o PIB aumentando quase 250% entre 1945 e 1960, baixas taxas de desemprego e inflação, expansão de benefícios e relativa segurança financeira, começa a busca por consumo, independentemente da utilidade do bem. Na década de 50, os aparelhos de televisão são itens quase indispensáveis e o automóvel vira um objeto de desejo, principalmente após o barateamento do mesmo, que foi uma consequência da linha de produção desenvolvida por Henry Ford. Algumas das características mais comuns do período foi o surgimento de novas definições de família, beleza, leis e gênero. Para essa primeira, era amplamente divulgada a imagem da harmonia, como os pais trabalhadores, as mães responsáveis pelo lar e seus filhos, morando em casas de subúrbio com quintais e cercas brancas (PURDY, 2007, p.231).

Se por um lado houvesse quem se adequava a esse modo de vida, por outro há os excluídos. Os negros começam a luta por seus direitos civis, como por exemplo, o final de leis de segregação e da discriminação racial. A diferença social continuou grande, com poucas famílias controlando quase a metade dos recursos. Estima-se que 20% da população mais rica controlaria 45% de toda a renda, enquanto a faixa 20% mais pobre ficaria com apenas 5%. Populações indígenas eram relegadas a reservas no interior do

país, sendo os mais pobres. Entre os indigentes estavam trabalhadores rurais, idosos, os afro-americanos e os latinos. Às mulheres era relegado o papel de mães e esposas, sem uma atuação real na sociedade e na cultura (PURDY, 2007, p.231). Muitos americanos cresceram com essa imagem, do pai que trabalha e da mãe que cuida da casa, dos filhos e das necessidades domésticas. Essa forma de ver a família, com o homem como seu líder absoluto e a mulher em uma posição submissa, é um bom exemplo de nossos tempos para falar da Masculinidade Hegemônica, conceitualizada por Raewyn Connell. De acordo com a socióloga, essa forma de configuração legitimaria o patriarcado (Connell, 2005, p.77).

O *American Way of Life*, também parece ter sido uma prática no Brasil. Com a “política da boa vizinhança” pós-guerra realizada pelos Estados Unidos e aceita de bom grado pelo presidente Getúlio Vargas, houve também uma onda de consumo de produtos muitas vezes supérfluos e acessíveis a apenas parte da população. Para os demais, era necessário comprar a crédito, gerando endividamento de muitas famílias. Eram importados desde refrigerantes, chicletes, até carros, e mais produtos, gerando uma ânsia por consumo desenfreado.

2.2 – Crise e hegemonia

Apesar de ter no Cinema sua principal vitrine, outras artes retratavam muito bem o cenário do período, tanto como um apoio, quanto como uma crítica velada. Na Literatura, há uma tendência a retratar o homem de uma forma mais animalizada, com impulsos violentos e a presença constante de bebida nos enredos. Carolina Nabuco, em *Retrato dos Estados Unidos à luz de sua literatura*, classifica esse processo literário como Literatura Máscula. Os períodos pós-guerras, (tanto a Primeira quanto a Segunda, bem como conflitos como, por exemplo, a Guerra Civil Espanhola) geraram protagonistas viris e belicosos. A linguagem utilizada por esses homens é direta e grosseira. Escritores como William Faulkner, Ernest Hemingway, John dos Passos e John Steinbeck circulam por ambientes de brutalidade, com ênfase nas histórias de combatentes e dos sofrimentos que vieram com as batalhas (NABUCO, 2000, p.248). Apesar de ser uma técnica já utilizada em um período anterior à Primeira Guerra Mundial, como por exemplo, na obra francesa

*La Condition Humaine*⁴, escrita por Malraux, em 1933, essa forma de ficção toma uma forma mais clara nos Estados Unidos. O romance *For Whom the Bells Toll*⁵(1940), de Hemingway, mostra o corpo-a-corpo da guerra em uma história quase autobiográfica. A experiência do autor no campo de batalha, como voluntário durante a Guerra Civil Espanhola, faz com que a história de Robert Jordan, jovem americano combatente pelas Brigadas Internacionais, se tornasse mais real aos olhos do leitor. A obra se torna um sucesso, inspirando, em 1943, o filme de mesmo nome, protagonizado por Gary Cooper e Ingrid Bergman.

Enquanto os homens são representados como figuras brutas, que sofrem pela guerra e que tem direito a fala, as mulheres tem uma representação fútil. Em *The 42nd Parallel*⁶ (1930), primeiro livro da *The USA Trilogy*, John dos Passos apresenta Margot Dowling, uma jovem atriz aspirante em uma Hollywood ainda em sua formação, cuja principal preocupação é ler revistas, arrumar o cabelo e as unhas e reclamar, chamando a vida de sórdida, por ser uma palavra recentemente aprendida e usada em todas as situações. O segundo volume dessa trilogia é listado entre os melhores romances em língua inglesa, ocupando a posição 58, em levantamento do *The Guardian*. A história de doze personagens, ao longo dos trinta primeiros anos do século XX, é uma obra inovadora para a época, por usar quatro técnicas diferentes em sua narração, e por contar pelo ponto de vista de pessoas comuns o nascimento e desenvolvimento do país como nação pós Primeira Guerra.

Os autores desse período também têm como característica o pessimismo que se reflete nos personagens, em grande parte homens incrédulos, orgulhosos, com foco em seu vigor, incluindo aí os prazeres que esse vigor físico possa conseguir. De acordo com Nabuco, todos têm “a camada de angústia espiritual, desligada de qualquer fé e enterrada no entulho dos interesses do corpo” (2000, p. 249). Nabuco diz ainda que esses personagens fazem a brutalidade caminhar com a crueldade, com impulsos violentos, selvagens, mas com dores presentes. As figuras femininas retratadas não tem profundidade, mas o amor, que muitas vezes ocorre de forma incidental, torna essas

⁴ *A condição humana.*

⁵ *Por quem os sinos dobram.*

⁶ *Paralelo 42.*

mulheres generosas e desinteressadas. Dessas raras personagens retratadas, destaca-se Pilar, de *For Whom the Bells Toll*, líder de um bando de guerrilheiros. Essa mulher, uma cigana, tem uma importância fundamental à obra, relatando os horrores da guerra. Raramente aparecem nas histórias figuras femininas fortes como Pilar. Elas surgem muitas vezes como prostitutas e amantes, e em poucos casos como esposa e mãe. Em *As I lay dying*⁷ (1930), de William Faulkner, Addie Bundren, mãe e esposa, morre em sua casa, depois de longa agonia. Seu marido e filhos fizeram a promessa de sepultá-la em sua terra natal, em Jefferson, e começam sua jornada em busca disso alguns dias depois de sua morte. Anse Bundren, o pai, só não revela que o motivo principal da jornada é a compra de uma dentadura. A história da família é relatada, enquanto o corpo da mãe apodrece no caixão: um dos filhos trabalha escondido para os vizinhos, a filha está grávida de um fazendeiro local, os diálogos, em sua maioria, trazem meias verdades. Em meio a acidentes como quedas de pontes, um incêndio provocado por um dos filhos para tentar em vão finalizar a jornada, a fratura na perna sofrida por outro e o relato da vida e da infidelidade de Addie, que teria traído o marido com um pastor local e com ele tido o filho predileto, Jewel, finalmente chegam a Jefferson e sepultam o corpo da mãe. Depois do enterro, o filho incendiário é entregue a uma instituição de loucos e a filha é abusada por um funcionário da farmácia que se aproveita de seu desespero, insinuando que trocaria favores sexuais por um falso remédio abortivo. A família é abalada de uma forma traumática, mas o pai, Anse, consegue uma esposa nova, ao pedir uma pá emprestada para sepultar a anterior. Nesse romance, Addie era, apesar da falta de sentimentos de amor e maternidade que são relatados ao longo da obra pelas lembranças de quem a conhecia, quem unia a família, mas mesmo assim era uma peça facilmente substituível.

Se as mulheres são pouco retratadas nesse período, ou o são de forma rasa, as crianças são praticamente inexistentes. Nabuco considera o menino Valley, de Steinbeck, em *The Long Valley*⁸ (1938), um dos únicos exemplos de nota. (NABUCO, 2000, p. 250).

⁷ Enquanto eu agonizo.

⁸ O vale sem fim.

2.3 – Hegemonia e cultura no Sul

Alguns escritores da época tiveram experiências em campo de batalha, e era comum que essa vivência aparecesse algumas vezes em sua obra. Hemingway combateu na Primeira Guerra Mundial e posteriormente na Guerra Civil Espanhola. William Faulkner foi piloto voluntário no final da Primeira Guerra, Enquanto a obra de Faulkner se torna mais fatalista, Hemingway explora a coragem. Ambos, porém, lidam com a rudeza e a natureza de violência do homem. Uma diferença importante é que, enquanto Hemingway cria personagens heroicos e estoicos, com traços de bravura, monólogos inteligentes e diálogos inimitáveis, Faulkner surpreende por um texto que de início é impenetrável, obscuro, com um estilo denso. Seus personagens parecem girar em torno do Sul dos Estados Unidos, como os Sartoris, aristocratas arruinados, ou os Snopes, *poor whites*⁹ em ascensão. Os personagens negros aparecem nas histórias, mas sem grande profundidade. Um desses personagens, Lucas Beauchamp, de *Intruder in the Dust*¹⁰ (1948) é um dos negros retratados de forma mais personalizada e dinâmica. Analfabeto e ex-escravo, Beauchamp sabe ser irmão de seu antigo senhor, mas não aceita favores para não ficar em dívidas. O orgulho é a sua qualidade mais destacada. Acusado de matar um homem branco, teria como pena ser linchado pela população em fúria, sendo esse um dos piores crimes possíveis. A obra denota a forma de vida dos negros em um sul racista, onde a vida deles não valia o mesmo que a de um animal, e onde as leis, para os de sua cor, eram inexistentes.

A ralé branca, chamada de *white trash*, ou lixo branco, aparece na obra de Faulkner de uma forma quase animalizada. Nabuco mostra que no conto *Walsh*, o protagonista, de mesmo nome, tem verdadeira devoção por seu senhorio, que vez ou outra lhe dá atenção e o trata bem, com o objetivo de seduzir sua neta, que termina por engravidar. A devoção só é quebrada quando Walsh ouve o senhor dizer à neta: “Pena não seres uma égua, Milly. Eu te daria uma baia na estrabaria” (2000, p.255).

⁹ Brancos pobres.

¹⁰ *O intruso*.

A partir do começo da Segunda Guerra Mundial, há um período em que o patriotismo aparecia de uma forma mais clara nas obras. Robert F. Kiernan, em *A literatura americana pós 1945*, fala que a década de 1940 é marcada por esse sentimento patriótico, a década de 1950, pelo conformismo, até chegar ao radicalismo extremo na década de 1960 e a volta ao conservadorismo dos anos 1970. (1988, p. 18). O período que se seguiu imediatamente ao final do conflito, ao contrário da produção que veio no pós Primeira Guerra, não proclamava a necessidade de renovação, presente em algumas obras desse período. Há uma tendência em mudar do naturalismo, que parecia ser a escola predominante, para o realismo, fazendo uma mistura constante dos gêneros.

Hemingway continuou com sua produção de sucesso, lançando em 1952 o que é considerado a sua obra prima, *The Old Man and The Sea*¹¹ (1952). Faulkner intensifica sua produção, lançando o segundo ciclo de Yoknapatawpha, condado ficcional onde acontecem suas histórias. Apesar do final da guerra parecer não ter influência na produção sulista, surge como principal tema a sociedade tradicionalista, mas sem tantas possibilidades quanto no seu passado. Escritoras como Eudora Welty, Flannery O'Connor e Carson McCullers trilham o mesmo caminho de Faulkner, porém com maior delicadeza e sem a temática heroica. Welty traz personagens excêntricos, autoconscientes e condenados a assistir o colapso do Sul (KIERNAN, 1988, p. 38).

Os escritores católicos como Flannery O'Connor e Walker Percy tem uma grande influência na literatura sulista do período. A sensibilidade religiosa, no caso, combina perfeitamente com a tradição e a mentalidade da região. Percy, mesmo buscando se afastar do “modelo faulkeriano” de escrita, não consegue que seus personagens não sejam exatamente isso, sulistas, grotescos, marginais, decadentes. Tanto quando os personagens de Flannery, ele buscam a salvação. Do mesmo modo que há exemplos de escritores que seguem essa tradição, há autores que buscam se separar completamente dela. Truman Capote, nascido em Nova Orleans, começa escrevendo histórias com as características sulistas, com enredos góticos, situados entre a decadência e o

¹¹ *O velho e o mar.*

sentimentalismo. Com *Breakfast at Tiffany's*¹² (1958), o escritor começa a quebrar esse paradigma. Sua personagem principal é Holly, uma prostituta não profissional em Nova Iorque. Com a publicação de *In cold blood*¹³ (1966), Capote deixa ainda mais a tradição, com a pesquisa sólida sobre um assassinato múltiplo ocorrido no Kansas, no que o próprio chamou de romance de não ficção.

2.4 - O teatro norte-americano pós-guerra

O teatro Norte Americano tem raízes profundas em épocas de conflitos. Durante o tempo em que o país era uma colônia inglesa, o governo controlava o principal beneficiário dessa arte: o público. De acordo com Jean Gould, em *Dentro e fora da Broadway*, há registros que em 1665 houve a apresentação do texto *Ye Bare and Ye Cubb*, considerada a primeira apresentação teatral no país. O seu êxito e a facilidade encontrada para a montagem, abriu as portas para que outras produções se seguissem com o passar dos anos. Em 1750, a companhia inglesa Hallum chegou, trazendo um repertório inovador. Não havia dramaturgos americanos. Alguns jornalistas chegavam a escrever textos teatrais com o objetivo de divulgar suas ideias, mas essas produções não tinham qualquer importância se comparadas às inglesas. Conforme o povo se insuflava com o que culminaria na Guerra da Independência, textos teatrais foram se tornando mais comuns e mais inflamados. Essas peças eram chamadas de “peças de propaganda”, e muitas vezes ridicularizavam os partidários dos ingleses, exigindo, por exemplo, a retirada total das forças britânicas. Desse modo, como uma forma de protesto, oficialmente nascia o Teatro Norte Americano.

Depois de um nascimento assim tardio, os Estados Unidos abandonaram novamente a tradição teatral. Era necessário fundamentar a nova nação, e para isso havia ensaístas como Benjamin Franklin que eram mais importantes para ajudar a criar a imagem do novo país. Com o objetivo diplomático, eram incentivadas as traduções e

¹² *Bonequinha de luxo.*

¹³ *A sangue frio.*

adaptações de textos europeus, de dramaturgos famosos. Esse trabalho possibilitou o surgimento de uma escola de escritores liderada por William Dunlop, tradutor e adaptador de peças francesas e alemãs do século XIX. Com a coroação da rainha Vitória na Inglaterra, um novo padrão moral e social foi estabelecido. O chamado período vitoriano foi tão aceito, que se tornou um código de moralidade não escrito. As adaptações das obras deveriam se submeter a esse padrão para que se tornassem aceitas.

Com as diferenças ideológicas entre o Norte e o Sul do país, começam a surgir questões profundas como a escravidão e os problemas raciais. Até aquele momento, os textos encenados eram melodramas sem profundidade, mas novamente os conflitos fizeram com que os textos florescessem. Em um momento logo após a guerra, Dion Boucicault, autor irlandês, começou a escrever dos dois lados do Atlântico. Suas peças traziam discussões sobre o ambiente social americano, retratando pobres e ricos. Os exageros das peças as tornavam inverossímeis e seu fechamento sempre se encaminhava para a moral vitoriana.

Traduções de Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e August Strindberg eram lidas pelos jovens dramaturgos americanos com avidez, servindo de estímulo e desafio para eles. A vida americana era retratada, com uma tendência ao combate. Críticas ao capital, às desigualdades sociais eram comuns nesse período. Na primeira década do século XX, em 1910, Edward Sheldon escreve *The Nigger*. Nela, um político sulista descobre que tem sangue negro às vésperas de sua vitória em uma eleição. O drama provocou um choque no público, por retratar um protagonista hipócrita e irônico sobre o seu destino. Se havia outro significado, se perdeu nessa onda de choque. Em *The Boss*, lançada no ano seguinte, a crítica é contra os líderes políticos, mas atenua a mensagem quando, começando a retratar um desses homens, antes corrupto e impiedoso, faz com que ele se arrependa no final. Em *Salvation Nell*¹⁴, Sheldon busca retratar o outro lado da perfeita vida americana, com cortiços e pessoas que dependiam da ajuda de entidades como o Exército da Salvação. A história do dramaturgo mudou drasticamente quando, atacado por uma doença paralisante, se tornou um mero crítico das obras alheias (GOULD, 1968, p. 11-14).

¹⁴ Não existem registros de traduções das peças de Sheldon para o português.

Nos anos posteriores, nomes como Elmer Rice, os dramaturgos de Provincetown, Eugene O'Neal, e outros, tiveram uma produção fértil. O'Neal, filho de um ator, nasceu e passou seus primeiros meses sendo levado junto à companhia de teatro a que o pai pertencia. Foi criado por uma babá, que tinha a função de cuidar dele enquanto os pais estavam em turnê, e que lhe contava histórias de terror. Passando a infância e a juventude afastado da família, em viagens pelo mundo, precisou pedir ajuda ao pai e assumir um papel pequeno como ator para se sustentar. Tanto sua infância quanto sua experiência como ator fizeram com que O'Neal aprendesse muito sobre como funcionava o teatro como um todo. Sua vida, ou 24 horas da mesma, são relatadas na peça *Long Day's Journey into Night*¹⁵, de 1912. Com uma vida familiar conturbada, a vida pessoal inconstante, O'Neal se tornou, de acordo com críticos como Gassner, Harold Clurman e George Jean Nathan, um dos maiores dramaturgos americanos do século, por sua escrita consistente e sua luta por transformar o teatro em uma arte nos Estados Unidos.

Em um momento pós-guerra, os dois nomes mais importantes são os dramaturgos Arthur Miller e Tennessee Williams. Apesar de já produzirem textos de relativa qualidade desde a década de 1930, é somente nos anos 1940 que ambos os autores produziram o que se tornariam clássicos norte-americanos, Williams com *A Streetcar Named Desire*¹⁶, em 1947, e Miller com *All My Sons*¹⁷, no mesmo ano, e *Death of a Salesman*¹⁸, em 1949. As peças foram tão comemoradas pela crítica que *Streetcar* e *Death of a Salesman* renderam a seus autores os prêmios Pulitzer de Drama dos anos de 1948 e 1949, respectivamente.

Apesar de contemporâneos, e do reconhecido talento dos dois autores, os estilos eram muito diferentes. De acordo com Robert Kiernan, que chega a fazer uma comparação entre eles:

As peças de Williams são poéticas, evanescentes, exóticas; as de Miller são prosaicas, solidamente construídas, racionais. Mesmo assim, Miller e Williams são figuras estranhamente complementares na história do teatro. Ambos ajudaram a comprometer o teatro americano com realismo visceral que é a sua principal características, e ambos ajudaram a criar um estilo genuinamente americano de

¹⁵ *Longa Jornada Noite Adentro.*

¹⁶ *Um bonde chamado desejo*, ou, ainda, *Uma rua chamada pecado*, como foi traduzida primeiramente.

¹⁷ *Eram todos meus filhos.*

¹⁸ *A morte do caixeiro viajante.*

tragédia, uma tragédia não de grandes almas, mas de pessoas pateticamente mal preparadas para a vida (KIERNAN, 1983, p.96).

Williams e Miller criaram personagens ícones no teatro. Seus protagonistas são marcantes, e ao mesmo tempo trazem em sua personalidade as marcas de falhas. Em *Death of a Salesman*, Miller trata do caixeiro-viajante, que em sua busca pelo sucesso e pelo ganho oportunista destrói sua vida e sua família. Em seu enredo, há a discussão do capitalismo, dos rompimentos de velhas amizades e dos segredos familiares que destroem os relacionamentos. Em 1953, Miller escreve *The Crucible*¹⁹, um paralelo entre a história do julgamento das bruxas de Salém no século XVIII, com uma crítica contundente ao que acontecia no momento nos Estados Unidos, com a histérica caça aos “comunistas” comandada pelo Senador McCarthy. Para entender o enredo da peça, ou a visão de Miller, é necessário um pequeno aparte para falar da sociedade estadunidense da época.

Esse foi um período marcante na história, pela intensa perseguição a todos que tivessem as tais “ideias antiamericanas”. Como no caso das bruxas de Salém, quando mulheres e homens foram denunciados por feitiçaria por seus próprios amigos e vizinhos, o macarthismo se destaca pelos ataques a qualquer um que tivesse, ou parecesse ter, ideias subversivas aos olhos do senador. A princípio com o apoio da população, as denúncias começaram a atingir todos os níveis sociais. Funcionários públicos, trabalhadores da indústria de entretenimento, como dramaturgos, diretores, atores, educadores e sindicalistas eram os principais alvos das investigações. As pessoas sofriam com a perseguição, que poderia levar a destruição de carreiras, famílias e até a prisão. Os acusados eram levados a denunciar colegas, gerando uma onda de pavor. O diretor de cinema Elia Kazan foi um dos que sofreram essa forma de intimidação. Além de sua fama como diretor, Kazan adquiriu a pecha de delator. Ao que parece, o mesmo foi forçado a renunciar a qualquer simpatia ao comunismo, com o risco de, se não absolvido pelo Comitê de Atividades Antiamericanas, não ter mais a possibilidade de trabalhar nos grandes estúdios.

A amizade de Miller e Kazan terminou quando essa decisão foi tomada. Ao se ver conhecido como “Judas” no meio cinematográfico, Kazan passa a tratar a delação como

¹⁹ *As feiticeiras de Salém.*

algo positivo. O cinema, na época, tratou de muitos enredos em que o rebelde, ou o vilão, se redimia, tanto pela delação quanto pela traição, se tornando bom no final. Logo após o fim da amizade com Kazan, Miller começa a pesquisa para a peça *The Crucible*. Historicamente, a confissão e delação das meninas, que aparentemente sofriam de uma histeria coletiva na cidade de Salem, Massachusetts, em outubro de 1692, leva a acusação de moradores da pequena cidade para um tribunal de inquisição. O julgamento pelos crimes de feitiçaria terminou com a execução de 19 inocentes. Na peça, esse desfecho leva o personagem John Proctor a bradar contra a injustiça e a pressão por assumir crimes não cometidos e denunciar vizinhos.

2.4.1 - Tennessee Williams

*Caged birds accept each other, but flight is what they long for.*²⁰

Tennessee Williams

Enquanto Miller enfrentava o sistema capitalista e as denúncias contra suas atividades, ditas comunistas, Tennessee Williams, dramaturgo sulista, voltava ao tema já tão trabalhado por escritores e contistas das décadas anteriores: a decadência do Sul, a luta de classes presente nessa discussão e o realismo, que foi trazido à cena com lirismo e sensibilidade. Martin Gottfried, autor e crítico teatral, atenta ao fato de Williams ter começado, com *A Streetcar Named Desire* e *The Rose Tattoo*²¹, uma cruzada pela reforma sexual (GOTTFRIED, 1970, p.337). Apesar de já ter escrito peças menores antes, é com *The Glass Menagerie*²² que ele começa a ser conhecido, no ano de 1945. A história, quase autobiográfica, já tem como personagens os tipos preferidos de Williams. A mãe controladora, a beldade frágil que se perde em uma mente fraca, muito semelhante à

²⁰ “Pássaros engaiolados aceitam um ao outro, mas voar é o que eles desejam” (tradução da autora).

²¹ *A rosa tatuada*.

²² *O zoológico de vidro*.

irmã de Williams, e Tom, o jovem responsável pela família, obrigado a trabalhar em uma loja de sapatos, o próprio *alter ego* de Williams, a quem emprestou inclusive o seu nome real, Thomas.

Esther M. Jackson, em um artigo publicado em *O teatro americano hoje*, diz que é com essa peça que o autor assume uma posição de destaque na história do teatro norte americano. A professora ainda alega que Williams parece ser menos estimado entre os críticos como John Gassner, que o coloca em uma posição inferior a Arthur Miller ou Eugene O’Neil, mas que é admirado pelo mesmo crítico pela eficácia de sua obra quando encenada.

Sua principal virtude como dramaturgo é o talento que tem para criar personagens, situações, formas de diálogo e ambiências cênicas que possuem a apreciada virtude da verossimilhança – da plausibilidade de desempenho. (DOWNER, 1969, p.88)

Jackson afirma ainda, que talvez Williams seja o primeiro autor estadunidense a conquistar o título de “autor popular”, com ampla exposição e divulgação de suas peças em Nova Iorque e crescente público para suas peças pelo mundo. Até o ano de 1969, Williams já tinha comercializado autorizações para a produção de *A Streetcar Named Desire* em pelo menos 36 países na Europa, na Ásia e na África. A escritora alega também que, talvez o que tenha influenciado tanto a popularidade de Williams tenha sido suas adaptações para o cinema, com onze filmes entre 1950 e 1966, e mais outros que viriam a seguir (JACKSON, 1969, p.89).

Eric Bentley, em *O teatro engajado*, aponta que Williams teria sido o líder da escola de dramaturgos que trabalhavam as “peças de ambiente”. Esse movimento, que seria chamado de uma nova dramaturgia psicológica, teria raízes “no medo dos outros, da sociedade, do mundo, e na preocupação com o indivíduo” (1969, p.46)

A obra de Williams tem uma divisão aparente em três fases, cada qual com uma característica específica. A primeira, compreende as pequenas peças escritas antes de 1945 e culmina em *The Glass Menagerie*, o primeiro grande sucesso do autor. Seus enredos têm uma imagem lírica da realidade e a busca pelo que seria a verdade absoluta. A segunda fase é percebida de uma forma mais constante nas peças escritas entre 1945 e 1955, período em que a sua produção foi mais fértil. Esther M. Jackson aponta uma

característica marcante nesses anos: Williams busca em todos os seus textos a criação de um mito popular, fundado sobre a experiência comum. As obras traziam elementos emprestados da teologia cristã, da mitologia grega, da psicologia freudiana e da própria história cultural dos Estados Unidos, sobretudo do Sul rural, com seus costumes e seus hábitos próprios.

A Streetcar Named Desire, Summer and Smoke, Camino Real e Cat on a Hot Tin Roof têm, como primeiro nível de interpretação, a forma lírica de auto-exploração e auto-expressão. Mas, além desse, Williams oferece um nível mais objetivo de interpretação por via do seu mito sintético. (DOWNER, 1969, p.97)

O espectador dessas peças foi levado a explorar suas próprias crises pessoais, sendo confrontado com referências míticas presentes desde sempre na história da humanidade. Muitos conflitos sexuais são presentes em peças desse período. Em *Cat on a Hot Tin Roof*, por exemplo, traz um casal disfuncional. Enquanto Maggie quer um filho, seu marido Brick a afasta, a culpando pela derrocada de sua carreira e pela morte de seu melhor amigo, Skipper. Há insinuações da temática homossexual e a necessidade de Brick de se igualar, ou suplantar, o pai, Harvey, que está morrendo de câncer, e que parece ser a figura que melhor representa o ideal de masculinidade na peça.

Em sua terceira fase, iniciada em 1955, Williams busca solucionar uma interpretação de padrões cíclicos. As peças parecem mais fragmentadas, permeada por mais características teológicas, com o oferecimento de Deus como solução para os conflitos. Algumas peças que melhor representam esse período são *Orpheus Descending*²³, *Suddenly Last Summer*²⁴, *Sweet Bird of Youth*²⁵, *The Night of the Iguana*²⁶ e *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*²⁷.

A temática homossexual aparece novamente, de uma maneira lateral, em *Suddenly Last Summer*, e mais uma vez sem que o personagem em questão estivesse em cena. Essa é outra de suas peças situada em Nova Orleans, mas dessa vez na parte rica da cidade. Conta a história de um médico que é chamado a uma mansão do Garden District,

²³ *A descida de Orfeu.*

²⁴ *De repente, no último verão.*

²⁵ *Doce Pássaro da Juventude.*

²⁶ *A noite do Iguana.*

²⁷ *O trem do leite não para mais aqui.*

com o objetivo de levar a jovem Catherine para uma lobotomia. A jovem teria ficado traumatizada após ver a morte de seu primo, Sebastian, em circunstâncias misteriosas. A mãe do rapaz, Violet, é quem exige a intervenção, rancorosa pelo fato da sobrinha saber muito mais sobre a vida de Sebastian na Europa, e por sua morte, que parece relacionada a suas preferências sexuais. Sebastian é exaltado pela mãe como uma figura sensível, mas ao mesmo tempo viril. Pelas lembranças de Cath, porém, se vê que o primo foi morto por meninos que costumava assediar no Norte da África. Para afastar qualquer possibilidade de que ela fosse ouvida e prejudicasse o bom nome da família, o destino da jovem parece ter sido o mesmo de Blanche Dubois: ser enviada para um hospício, desta vez para ser submetida a uma lobotomia. Apesar do jovem médico não acreditar na loucura de Cath, o dinheiro que vai receber faz com que deixe de lado a ética profissional.

2.4.2 - Um bonde chamado desejo

Considerada um marco na história do teatro norte americano, *A Streetcar Named Desire*, encenada no Brasil, primeiramente, como *Uma rua chamada pecado*, ou posteriormente, *Um bonde Chamado Desejo*, estreou na Broadway, em 3 de dezembro de 1947.

Em suas memórias, Williams diz que, ao assistir à montagem de *All My Sons*, de Arthur Miller, dirigida por Elia Kazan, resolveu tê-lo como diretor de sua peça. Depois de acionar muitos contatos, consegue que a esposa do diretor lesse a obra, e foi ela quem o convenceu a assinar o contrato.

Por indicação do diretor, Williams conhece um jovem ator, descrito apenas como talentoso: Marlon Brando. Em sua autobiografia *Memoirs*²⁸, Williams descreve o seu primeiro contato com Brando. Estava ele em Cape Cod, com Margo Jones e sua amiga Joanna Albus quando receberam o telegrama de Kazan informando que o ator estaria disponível para fazer a leitura da peça. Com dois dias de atraso, e depois de se oferecer, e

²⁸ *Memórias.*

consertar a energia elétrica do bangalô em que estavam e arrumar o encanamento, Brando faz a leitura do personagem Stanley, encantando os presentes. Esse foi o primeiro papel importante de Brando no teatro, já tendo alguma experiência em cinema. (WILLIAMS, 1976, p. 163).

A primeira Blanche escolhida foi Margaret Sullivan, que foi posteriormente substituída por Jessica Tandy. Em sua apresentação na cidade de New Haven, no início de novembro de 1947, não despertou grande entusiasmo. O dramaturgo Thornton Wilder chegou a afirmar a Williams que a peça não funcionaria. De acordo com o próprio Williams, Wilder disse que o enredo estaria fundado em uma premissa errada, visto que “Nenhuma fêmea que já tivesse sido uma senhora (referia-se a Stella) poderia jamais casar-se com um sujeito tão vulgar como Stanley” (WILLIAMS, 1976, p. 168).

Ao chegar a Boston começam as boas críticas, com apenas uma negativa. Na Filadélfia as filas já se formavam à porta, e em New York foi um sucesso estrondoso. Foram 855 apresentações até 1949.

De acordo com Jean Gould, desde a estreia até pelo menos 1968, ano em que escreveu *Dentro e fora da Broadway – O teatro moderno norte-americano*, a grande maioria dos críticos elogiava a peça:

...desde a concessão rabugenta de Eric Bentley, de que a peça de Williams estaca “nos limites do teatro realmente bom” até a proclamação entusiasmada de David Sievers, de que o dramaturgo “merece ser respeitado por ter criado uma obra-prima psicológica” e de que Blanche Dubois “não é uma figura trágica menos que Antígona ou Medéia”. (GOULD, 1968, p. 261).

Uma das primeiras críticas feitas referentes à encenação foi publicada em 5 de novembro de 1947, uma semana depois de sua estreia, na *Variety*. Philip C. Kolin consegue no ensaio *The First Critical Assessments of A Streetcar Named Desire: The Streetcar Tryouts and the Reviewers*, reunir as primeiras manifestações feitas antes da estreia em Nova Iorque. Na revista *Variety*, Bone assina um dos primeiros comentários:

“Uma mistura de sedução, revelações sórdidas e perversão incidental que será revoltante para alguns expectadores, mas que será devorado com avidez por outros. A última categoria predominará.” Continuando suas previsões, ele afirmou que *Streetcar* seria “teatro importante”, e que seria um “carrinho que coletaria muitos ingressos na Broadway”. (Kolin, 1991, p.45)²⁹

²⁹ No original: "a mixture of seduction, sordid revelations and incidental perversion which will be revolting to

Kolin afirma também que um erro de críticos teatrais, e de estudiosos da obra de Williams, é não notar com atenção esse tipo de publicação feita antes da estreia nova iorquina. Embora considerado um período negligenciado, a peça estivera em cartaz em três cidades diferentes, por um mês inteiro, antes de chegar à Broadway. Além da história, também é ponto de interesse a estreia de Irene Selznick, filha do magnata Louis B. Mayer e esposa de David O. Selznick, ambos nomes importantes no mundo das artes, principalmente do cinema. Mayer era um dos fundadores do estúdio Metro-Goldwin-Mayer (MGM), e Selznick o produtor de sucessos, como *Gone With the Wind*³⁰. Irene investiu, de acordo com Kolin, 25.000 dólares de seu próprio dinheiro na produção, o que correspondia a um quarto do valor total de custo. Como era seu foco que a peça conquistasse os críticos teatrais de Nova Iorque, ela buscou que os atores praticassem o máximo possível antes da estreia na cidade.

O dramaturgo Robert Anderson estava em New Haven, e foi convidado juntamente com sua esposa para a peça por Elia Kazan. Anderson observa que, naquela ocasião, não estivera inteiramente favorável à *Streetcar* como aconteceu com *The Glass Menagerie*, que considerara uma pequena joia, mas que possivelmente isso fosse só uma questão de opinião.

A apresentação em New Haven teve pelo menos duas críticas. Em uma delas, de 31 de outubro, uma sexta-feira, e sem assinatura do autor³¹, observa que o enredo é sobre o triste destino de uma *Mississippi belle*, que perde seu lugar na sociedade e, arremessada a um estado psicótico, eventualmente enlouquece. Nesse texto há repetidas menções a alguns pontos da peça, como a constante presença de Jessica Tandy em cena, os diálogos entediantes e a demora em algumas situações se desenvolverem. Diz ainda que, resolvidas essas questões, a peça tenderia a chegar à Broadway com um ar de confiança. O crítico classifica Williams de ultrarrealista e alega que o autor não medira palavras em

certain playgoers but devoured with avidity by others. Latter category will predominate." Continuing his predictions, he asserted that *Streetcar* was "important theatre" and that it would be one "trolley that should ring up plenty of fares on Broadway".

³⁰ ...*E o vento levou*.

³¹ Kolin afirma que posteriormente descobriu que a crítica foi feita por Robert J. Leeney, editor do *Register*, mas não há comprovação do fato.

sua peça, e que também as necessidades humanas e seu comportamento não seriam ignorados. No texto, também é apontado a superioridade do papel de Blanche, que ofusca Stanley, mas o que parecia ser mais preocupante para diretor e produtora foi o comentário sobre a duração excessiva da peça.

Uma segunda matéria foi publicada no *Hartford Courant*, no dia seguinte, e elogiava o excelente elenco que estreou uma tragédia brilhante. Theodore H. Parker compara a peça a sua antecessora, *The Glass Menagerie*, considerada obra de grande poesia, afirmando que essa fora superada. As performances de Tandy e Brando são elogiadas, bem como o vigor de Kazan na direção da obra. Do mesmo autor, dessa vez para o *New Havens Evening Register*, há o elogio à poesia de Williams e ao uso do ambiente. Ao reler as críticas, Parker parece ter capturado a essência da peça e o equilíbrio entre o real e o fantástico, o belo e o grotesco.

Em Boston, a produção enfrentou problemas. De acordo com Kolin, havia na cidade uma censura extremamente moralista. Foi solicitado que todas as frases que tivessem uma blasfêmia e a cena do estupro fossem eliminadas. Graças à opinião do professor Bernard De Voto e da *Massachusetts Civil Liberties Union*, porém, a cena foi mantida, se bem que muito atenuada para respeitar as sensibilidades locais. Os comentários na cidade se basearam mais no trabalho dos censores do que na própria peça. Dos seis *reviews* recebidos, a maioria era muito favorável, sendo que os críticos reconheceram que *Streetcar* era um dos maiores trabalhos do teatro americano, identificando tanto os temas quanto o estilo dramático de Williams. Novamente Blanche dominava as atenções, e como um dos deles afirma, “the play is largely hers.”³². Cyrus Durgin, para a *Wilbur Theatre*, diz que Williams se coloca com essa peça entre os maiores dramaturgos americanos. Diz que a peça é “um sórdido, porém brilhante estudo sobre a desintegração de uma mulher, em um fundo de vidas vulgares e pobreza, em Nova Orleans”³³. (KOLIN, 1991, p.49-55). Diz ainda que a peça poderia chocar, causar repulsa, nojo ou até paralisar o espectador, o que faria com que valorizassem o trabalho do censor, mas que isso não iria causar tédio.

Outros críticos como Elliot Norton dizem que a peça foi descrita como sórdida, o que é, na opinião dele, justificável. Descreve Stanley como grosseiro e belicoso, e como

³² A peça é, em grande parte, dela.

³³ "A Streetcar Named Desire," which opened at the Wilbur Theatre last night, is a sordid, but brilliant study of the disintegration of a woman, set against a background of low life and poverty in the Old Quarter of New Orleans."

uma conversa entreouvada faz com que a guerra seja declarada e uma fera bestial seja despertada. Blanche é descrita, por sua vez, como coquete, alcoólatra, irmã nervosa e mulher louca. Kolin afirma que a pressão sobre Tandy deveria ser gigantesca, visto ser ela quem conduzia a trama.

A última parada antes da Broadway foi na Filadélfia. A peça estreou na cidade em 17 de novembro e depois fez um intervalo por uma quinzena, até o dia 29. Embora os censores não fossem tão críticos quanto os de Boston, a história ainda provocava controvérsia em alguns pontos críticos. Foi só na Filadélfia que o jovem marido de Blanche é mencionado, e não como o homossexual que era, mais sim como um “poeta pervertido”. Outro crítico alerta que *Streetcar* não é “uma diversão leve” e alerta que crianças e puritanos deveriam “se manter atrás das cordas”. Apesar desses alertas, a peça se tornou um grande sucesso na cidade.

O Edwin H. Schloss, no dia 19 de novembro, publicou no *Philadelphia Inquirer* a sua crítica. Nela, diz que Tennessee conta a história comovente de uma alma perdida, de uma mulher que luta intensamente pela vida, se apegando na ilusão e se agarrando a qualquer coisa que pudesse ajudá-la. Diz ainda que esse também parecia ser o tema de *The Glass Menagerie*, encenada dois anos antes, mas que as semelhanças terminavam por aí. A diferença entre ambas as peças eram vastas. Schloss parece ser um dos primeiros críticos a apontar, além da magnífica interpretação de Tandy que já vinha sendo exaltada, que Marlon Brando estivera soberbo e que Kim Hunter era uma excelente Stella. Aponta também que os papéis secundários se sustentavam muito bem. A direção de Elia Kazan foi chamada de sensível, verossímil, poética e com uma sinceridade selvagem. É esse o comentarista que alerta puritanos e pessoas sensíveis a ficar longe das cordas, mas que mesmo nessa visão feia da vida haveria uma profunda sabedoria e um sentimento de ternura.

Assim como comentários anteriores, Schloss compara a peça a sua antecessora, mas conseguindo discernir as diferenças e características importantes, como a composição dos momentos em que os personagens relembram o passado e que seria uma das marcas de Williams nesse período.

O crítico R. E. P. SENDERFER escreve, também no dia 18 de novembro, que entre

os dramaturgos vivos, nenhum conhece aqueles elementos da dramaturgia que formam o “bom teatro” como Tennessee Williams. Diferente de seus antecessores, que parecem notar bem o comportamento quase selvagem de Stanley, esse o chama de viril. Diz ainda que a trama não é uma bonita figura, e o que se segue não é para pessoas sensíveis, mas que é isso que torna o drama poderoso. A peça é descrita como uma obra prima do realismo, e como o trabalho mais inspirado de Elia Kazan. A linha final de sua matéria descreve a peça como “uma cerveja inebriante, mas é teatro sofisticado”.

No dia 23 de novembro, Linton Martin escreve sua opinião para o *Philadelphia Inquirer*, exaltando peça, elenco e atores. Mesmo assim, alerta que chamar a história de drama pesado pode soar, para pessoas mais sensíveis, com eufemismo ou inadequado.

No dia 4 de dezembro de 1947, Brook Atkinson, crítico do jornal *The New York Times*, chama *A Streetcar Named Desire* de um drama soberbo.

A Streetcar Named Desire is history of a gently reared Mississippi Young woman who invents an artificial world to mask the hideousness of the world she was inhabit. She comes to live with her sister, who is married to a rough-and-ready mechanic and inhabits two dreary rooms in a squalid neighborhood. (ATKINSON, 1947, p. 39)³⁴

No texto, Atkinson aponta que a performance de Jessica Tandy foi, também, soberba, e que a atriz deu a correta forma para a personagem moldada por Williams. Na crítica, enquanto Blanche é descrita com adjetivos como gentil, educada, sonhadora, romântica; Stanley é descrito como rude, grosseiro, temperamental e violento. Ainda é apontado que, apesar de Tandy ser incontestavelmente a estrela da produção, em conjunto com o texto, o restante do elenco também é de alta qualidade. Pontos negativos citados fazem referência à duração da peça, e ao excesso de palavras consideradas desnecessárias, mas ressalta que mesmo assim Williams trouxe ao público um texto que não esquece que os assuntos humanos são a matéria prima de arte.

Em uma análise teatral, a encenação é um ponto importante de observação para se entender o alcance total da peça, mas o fundamental, como arte literária, é o texto.

³⁴ *A Streetcar Named Desire* é uma história de uma jovem gentil do Mississippi que inventa um mundo artificial para mascarar o horror do mundo em que ela estava. Ela vai morar com a irmã, que é casada com um mecânico grosseiro e mora em dois quartos deprimentes em um bairro esqualido. (tradução própria)

Esses comentários às primeiras apresentações antes da estreia na Broadway são particularmente importantes, já que a partir deles ocorrem as mudanças e adequações necessárias, resultando no que conhecemos hoje como o texto final. Observando esse fato, é interessante comentar uma curiosidade: apesar de o texto ter sido escrito antes da escolha do ator que faria o papel, a figura de Marlon Brando como Stanley Kowalski ajudou a criar a imagem do personagem. Seus movimentos leves, sua sensualidade, sua apresentação, tanto nos palcos, ao longo de toda a primeira temporada, quanto nas telas, com a versão cinematográfica, fizeram com que muitos atores que representam Stanley, ainda hoje, representem Brando.

Como muitos dos críticos apontaram, a história trazia um enredo que era, ao mesmo tempo, lírico e violento. O espaço usado pelos personagens era um cortiço de uma região pobre em Nova Orleans. Blanche chega para visitar a irmã Stella, que havia se casado com Stanley Kowalski. Um dos meios de transporte utilizados foi um bonde, chamado Desejo, e depois outro, chamado Cemitérios³⁵. A pobreza da casa da irmã a assusta, visto que as duas cresceram como filhas de fazendeiros sulistas, na propriedade chamada Belle Reve, no Mississipi. O relacionamento com o cunhado também não é fácil desde o início, pela constante choque de opiniões. Blanche representa o refinado, o frágil, a mulher aflita que precisa de amparo, enquanto Stanley é descrito muitas vezes como uma força da natureza, um homem bruto, confiante, e sem civilização. Stella é o ponto de equilíbrio entre os dois, e ao mesmo tempo o objeto de sua disputa constante.

A peça chegou ao Brasil em 1948, no Rio de Janeiro. Sua estreia foi no Teatro Ginástico, levada a cena pela companhia Artistas Unidos, fundada por Henriette Morineau, com texto traduzido por Carlos Lage e direção de Ziembinski. A própria Henriette participou da encenação, junto a Graça Mello e o título escolhido era mais provocante do que o original: *Uma Rua Chamada Pecado*. A matéria de Gustavo Dória, publicada no jornal *O Globo*, de 28 de junho, diz:

É evidente a volta do melodrama, na preferência das plateias hoje em dia. Depois de uma tentativa de invasão do teatro intelectual, o melodrama ressurgiu vitorioso, vestido de uma nova técnica, mas fundamentalmente humano e assim conquista as

³⁵ Essa escolha dos bondes, existentes na cidade, para abrir o primeiro ato, poderia ser uma alusão à ligação da paixão e da morte.

preferências. (DÓRIA, 1948, p. 10)³⁶

O crítico comenta sobre a escolha do nome, que diz ser inexpressivo, mas elogia o lirismo de Williams, comparando ao poeta Clifford Odets³⁷ em sua capacidade de explorar contrastes violentos por sua forma poética de relatar os fatos e por sua grande capacidade narrativa. Dória faz a mesma observação de muitos seus colegas norte americanos sobre a duração da peça e o excesso de diálogos que poderiam ser considerados desnecessários. Com elogios ao elenco e à direção, bem como ao uso de elementos como músicas que foram atenuados na versão nacional em relação ao original americano, Dória recomenda o espetáculo, descrevendo-o como dos melhores em cartaz no momento. Não são feitos comentários sobre o enredo, e uma observação é interessante de ser feita: Stanley, na versão nacional, é Roberto. Os outros nomes tiveram os nomes originais preservados (DÓRIA, 1948, p. 10). No ano de 1962, Maria Fernanda estreia como Blanche, com direção de Augusto Boal em São Paulo e de Flávio Rangel em 1963, na temporada carioca.

Em uma temporada posterior já é possível afirmar que *A Streetcar named desire*, passa a fazer parte da história do teatro nacional com um triste episódio que teria terríveis consequências.

O ano de 1968 foi marcado como aquele em que a censura assume a dianteira na cena nacional com uma forte perseguição à classe teatral. O general Juvêncio Façanha, que em 1967 teria dito aos artistas que eles mudassem, ou acabariam, retoma seus ataques afirmando que “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro”. (ZAPPA e SOTO, 2011, p. 60).

Nesse mesmo ano está em cartaz *Um bonde chamado desejo*, que tem suas apresentações em Brasília proibidas, além de seus atores principais, Maria Fernanda e Oscar Araripe, suspensos de suas atividades profissionais por 30 dias. O motivo da censura teria sido o uso de ofensas e de palavras como gorila, entendidos pelos analistas como uma crítica aos militares.

A tensão prévia com os censores e a revolta com essa punição leva a uma grande

³⁶ Crítica publicada no Jornal O Globo, do dia 29 de junho de 1948, em sua edição vespertina.

³⁷ Clifford Odets foi um poeta, dramaturgo, roteirista e ator estadunidense.

comoção na classe artística. Sob a liderança de nomes como Cacilda Becker, Glauce Rocha, Tônia Carrero, Ruth Escobar e Walmor Chagas, é declarada uma greve, com a suspensão das apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro, com vigílias nas escadarias dos Teatros Municipais e confrontos com a polícia. Uma comissão formada por Bárbara Heliodora, Oduvaldo Vianna Filho, Tônia Carrero, Ferreira Gullar, entre outros, mantinha contato permanente com o ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, que declarava que o teatro seria livre, não mais incomodado pela censura, o que na prática não ocorreu. No dia 13 de dezembro de 1968 é assinado e publicado o Ato Institucional número 5.

Vale, ainda, assinalar as montagens de 1974, com Eva Wilma e Nuno Leal Maia, em São Paulo, dirigidos por Kiko Jaess, e de 1986, no Rio de Janeiro, com Tereza Raquel, dirigida por Maurice Vaneau.

2.5 - Enquanto isso, no Brasil...

Remontar a história do teatro brasileiro é desnecessário, mas há o desejo de falar sobre alguns fatos que ocorreram no século XX.

Assim como na história do teatro estadunidense, nos palcos brasileiros houve também diversos “renascimentos” ao longo do tempo. Focando em um momento pós Primeira Guerra, em âmbito mundial, a queda da bolsa em Nova Iorque, em 1929 e a Revolução de 1930, ocorrida no Brasil, focando apenas no cenário teatral, o panorama parecia dominado por produções sem grande peso. De acordo com Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno*, entre 1930 e 1932 houve no Rio de Janeiro a apresentação de 174 peças nacionais, sendo que, dessas, 2 se intitulavam dramas, 69 revistas³⁸ e 103 comédias. Esse cenário continuaria por quase uma década. As primeiras

³⁸ Como se sabe, o teatro de revista era um gênero teatral popular no Brasil desde o final do século XIX. Dentre seus principais escritores estava Arthur Azevedo. Era sua característica principal a difusão de modos e costumes, ou como estimulador de riso através de músicas de duplo sentido, falas irônicas e hinos picarescos. Havia muita nudez e figurinos exóticos. O gênero podia ainda se dividir em opereta, a ópera-cômica, o vaudeville e revista.

(V. <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/Bilontra/trevista.htm>).

vieram por parte de atores que, apesar de inseridos no contexto do teatro comercial, sentiam-se limitados pelas comédias de costume (PRADO, 2009, 20,22).

Em 1932, Joracy Camargo escreve *Deus lhe Pague...*, que estreia nos últimos dias desse mesmo ano. A peça trazia uma discussão com temáticas como propriedade, posses, diferenças sociais e comunismo.

Dois anos depois, em 1934, Renato Vianna escreve *Sexo*. Diferente da peça de Camargo, em *Sexo*, Vianna trata das ideias de Freud sobre a vida emocional, mas não parece ter atingido o mesmo sucesso. De acordo com Prado, porém, ela consegue denunciar a tirania sexual masculina em um momento em que o próprio sexo não era tão discutido (2009, p.25).

O ano de 1938 pode ser considerado um marco na história do teatro. O grupo “Os comediantes” é fundado, no Rio de Janeiro, iniciando o teatro contemporâneo no Brasil. A trupe era formada por amadores e tinham por objetivo a reforma estética do teatro, o que ainda demorou algum tempo. A questão sobre o amadorismo, à época, não parece ser algo incomum. Nos Estados Unidos o próprio grupo de Provincetown era formado inicialmente de amadores, e alçou Eugene O’Neal a um patamar de gênio do teatro. No Brasil, porém, sem escolas, modelos ou conhecimento sobre o problema, não seria possível qualquer tipo de solução. O primeiro passo não foi dado pela companhia, mas pela chegada ao Brasil do polonês Ziembinski.

Com formação na escola expressionista, o ator, mestre em iluminação, vem ao Brasil conhecendo novas técnicas e segredos do palco. Com o tempo, o cuidado com figurinos e cenários se tornou mais acurado. O pintor Santa Rosa, um dos intelectuais mais cultos do teatro brasileiro na opinião de Sabato Magaldi, teve grande destaque nessa área. Ziembinski trabalhou nas produções de diversos textos estrangeiros, como *Desejo*, de O’Neill, e *A Rainha*, de Montherlant, mas foi seu trabalho com Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*, de 1943, que teve impacto surpreendente e que costuma ser mencionada como a montagem fundadora da moderna dramaturgia nacional (MAGALDI, 1997, p.208).

Todo movimento teatral parecia se concentrar na Capital, a cidade do Rio de Janeiro. São Paulo, apesar de ser, no momento, a cidade que mais crescia no mundo, não tinha ainda como hábito o teatro. Nomes como Alfredo Mesquita, Cacilda Becker, Bárbara Heliodora, Anatol Rosenfeld e Décio De Almeida Prado passam então a trabalhar com o desenvolvimento de um teatral local.

Em 1948, o industrial italiano Franco Zampari, cria o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC. O objetivo do mecenas era trazer a São Paulo uma atividade semelhante a de cidades como Nova Iorque, Londres e Paris. O grupo, que começou como amador, logo se profissionalizou e teve que seguir o mesmo caminho que muitas outras companhias: contratar um encenador estrangeiro. No caso do TBC, o escolhido foi Adolfo Celi, italiano mais conhecido como ator e diretor, com grande influência no cenário nacional.

A renovação definitiva do teatro na época veio com *Vestido de Noiva*, e isso é incontestável entre os críticos. Sabato Magaldi diz que nenhuma peça teria inspirado tantos artigos, tantos elogios e o pronunciamento maciço de escritores e intelectuais (1997, p.217).

2.5.1 - O anjo pornográfico

Escrita por Nelson Rodrigues, dramaturgo, jornalista, romancista, folhetinista e cronista de costumes e de futebol, *Vestido de Noiva* não era sua primeira tentativa de drama. Alguns anos antes, em 1941, lançara *A Mulher Sem Pecado*, que faria o seu nome se tornar conhecido no meio teatral. A experiência do autor como repórter policial fez com que tivesse amplo repertório para escrever suas peças e crônicas.

Essas duas primeiras peças são apontadas como marcos. A primeira, do surgimento de um novo nome na dramaturgia, a segunda, da definição da originalidade do autor, e de sua importância.

Nelson é apontado por nomes como Sabato Magaldi e Décio de Almeida Prado como um dos maiores dramaturgos brasileiros. Sem se basear em qualquer tendência, ou

modelo, Nelson cria um estilo próprio. A obra de Nelson Rodrigues é dividida por Sábato Magaldi em três fases: as peças psicológicas, que reúnem *A mulher Sem Pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa n° 6*, *Viúva, porém honesta*, *Anti-Nelson Rodrigues*; as peças míticas, que incluem *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia*; e as tragédias cariocas, com *A Falecida*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os Sete Gatinhos*, *Boca de Ouro*, *O Beijo no asfalto*, *Bonitinha, mas ordinária*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente*.

Suas peças eram inovadoras, mas com isso pagaram um preço alto. Os temas como infidelidade, perversões psicológicas e sexuais e diversas formas de vício são levadas a discussão, talvez com o objetivo de levantar uma questão sobre a moral. A primeira peça a ser censurada foi *Álbum de Família*, de 1945. Com uma discussão que trazia casos de incestos diversos, só foi liberada para encenação 22 anos depois. De acordo com palavras de Nelson, essa peça impossibilitaria um novo sucesso como *Vestido de Noiva*, porque seria parte de um grupo de obras “pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia”³⁹.

Anjo Negro, de 1946, sofre censura religiosa e sua encenação é proibida por dois anos. *Dorotéia*, dirigido por Ziembinski em 1950, foi mal recebida pelo público, ficando pouco tempo em cartaz. A montagem de *Senhora dos Afogados*, dirigida por Bibi Ferreira, tem uma reação curiosa por parte do público: no final da encenação, aparecendo ambos para agradecer, a diretora da peça é aplaudida, enquanto o autor, vaiado.

Algumas características constantes em seus trabalhos são apontadas por Sábato Magaldi, em *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. Uma delas é o fato que, de dezessete peças, quatorze tem finais trágicos. As mortes que ocorrem, raramente são naturais. A violência se faz presente em quase todos os desfechos, em forma de suicídios, homicídios e até o sacrifício dos filhos, como o realizado por Virgínia, em *O Anjo Negro*. Algumas das peças apresentam, inclusive, mais de uma morte violenta. Em *A Senhora dos Afogados* são contadas nove mortes violentas e uma por falta de cuidados. Em *Álbum de Família*, do grupo formado por pai, mãe e quatro filhos, só sobram dois, a mãe e um dos

³⁹ V. “Nelson Rodrigues”, Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4409/nelson-rodrigues>

filhos, que partem para viver uma relação incestuosa.

Outra constante nas obras é o envolvimento de duas irmãs com o mesmo homem, ou de dois homens que desejam a mesma mulher. As variações desse tema incluem primas, com o mesmo interesse romântico. Essa característica é presente em nove das dezessete peças (MAGALDI, 2010, p. 21-23).

2.5.2 - Perdoa-me por me traíres

Classificada como parte das tragédias cariocas, *Perdoa-me por me traíres* também pode ser considerada um drama de costumes. Ruy Castro narra, em *O Anjo Pornográfico* (1992), que a peça foi elaborada a partir de um episódio ocorrido na infância de Nelson: um homem casado, ourives, parecia que quanto mais era traído, mais amava a mulher. Um dia, essa mulher se matou, e diziam as fofocas de vizinhas que teria sido induzida a tomar veneno pelo marido. No velório ele gritava para o caixão: “Canalha, canalha...”. A princípio se pensava que a canalha era a esposa, mas depois se percebeu que era a ele próprio que se referia.

Em 19 de julho de 1957, *Perdoa-me por me traíres* é encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Duas particularidades são dignas de nota, ambas relacionadas com a escolha do elenco: a primeira foi o próprio Nelson Rodrigues interpretar Raul, o seu primeiro papel como ator; a segunda, inovadora para a época, foi o ator negro Abdias do Nascimento representar o Dr. Jubileu de Almeida, um parlamentar marcado por um peculiar gosto sexual. Foi decidido ainda que Sônia Oiticica assumiria o papel de Judite; Gláucio Gil, o de seu marido, Gilberto e Glorinha seria interpretada por Dália Paula.

Outra curiosidade é a respeito da noite de estreia. O caso é relatado por Sábado Magaldi, que conta a história de acordo com as palavras do próprio Nelson: diz ele que os dois primeiros atos foram aplaudidos, o que aparentemente seria um êxito. A história foi bem diferente, porém, a partir do terceiro:

Os dois primeiros atos foram aplaudidos. Nos bastidores, imaginei: “Sucesso”. Mas ao baixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia

jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a plateia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E como um Tom Mix, queria, de certo, fuzilar o meu texto (MAGALDI, 2010, p.127).

Nelson alegou que, em um primeiro momento, ficou indignado por aquela atitude. Depois de alguns minutos, porém, sentiu-se, enfim, “um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos” (MAGALDI, 2010, p. 127).

A divulgação da peça foi amplamente trabalhada por Leo Justi e Gláucio Gil. Dias antes da estreia, Leo Justi, o diretor, dá uma entrevista para o jornal O Globo. Nela, afirma que:

se tudo nesse dramaturgo é pessoal, denotando uma força nova e violenta na cena brasileira, é na dialogação, entretanto, que reside uma de suas maiores características. (O GLOBO, 1957, p.18)

Justi ainda declara que o texto de Nelson, para quem lê ou assiste, provoca um sentimento de piedade e de horror, classificando a peça como uma “tragédia de costumes da sociedade dos nossos dias”. De acordo com o diretor, na mesma entrevista, a ação de *Perdoa-me...* é objetiva e direta, sendo que nada é escondido do público. Diz ainda que Nelson traz em seus trabalhos processos modernos, técnicas e temas audaciosos, livres do convencional.

Gláucio Lucio, intérprete de Gilberto e empresário responsável pela produção, na mesma entrevista, ressalta ser necessário citar que as representações de violência levadas a cena são essenciais à peça, como um prelúdio a seu clímax e como uma justificativa para os atos de Glorinha, que aconteceriam no final.

Em matéria no mesmo jornal no dia 24 de julho de 1957, Gustavo Dória faz uma crítica extensa e complexa sobre a estreia de *Perdoa-me*. Diz que, a princípio, Nelson Rodrigues é ao mesmo tempo um autor teatral dramático, com uma força incomum para o meio, e um romancista com personagens que são frutos de uma irregularidade medíocre, vivendo dramas distantes da realidade e sem qualquer grandeza. O que relacionava a produção do mesmo era, talvez, a linguagem que era comum a ambas. A obsessão sexual que parece permear a obra também é apontada como um ponto em comum, e que a

insistência em usar esse recurso revelaria uma personalidade ultrarromântica, em um autor tímido que usaria o teatro como forma de extravasar esse sentimento. Mesmo com o uso desses recursos, o autor teria conseguido certa fama, e com ela “foi necessária” a censura. Dória diz ainda que Nelson despertava dois tipos de reações: havia os que o admiravam e havia os que, acostumados à rotina, o combatiam. A defesa de Nelson contra quem o combatia seria então intensificar a produção, seguindo o mesmo modelo.

A respeito de *Perdoa-me...*, Dória escreve que:

Perdoa-me por me traíres não chega a ser uma peça de teatro, apesar de possuir um primeiro ato bem construído que faz prever a possibilidade de um desenvolvimento ascendente. Mas fica apenas no primeiro ato, porque os dois outros nada têm a ver com aquele e muito menos com o teatro. (DÓRIA, 1957, p.14)

Algumas frases do autor são citadas nessa crítica, como “A ficção para ser purificadora deve ser atroz”, e ainda “O personagem é vil, para que não sejamos”. Ainda de acordo com o autor da matéria, o diretor da peça declarou que queria que os atores trouxessem vida aos personagens, para que o público se esquecesse de que estavam no teatro. Disse também que o seu objetivo era trazer autenticidade e vitalização para o teatro, com uma estética totalmente brasileira, com problemas, ética e gosto nacionais. Infelizmente, para Dória, não há qualquer coerência na peça. Desde as frases de “moral estandardizada”, até sequências de “ordem doutrinária”, passando pela total inexperiência de palco do próprio Nelson, a estreia foi chamada de um espetáculo ruim, além de decepcionante. Chama a peça de “uma chanchada trágica”, cuja pretensa violência e amoralidade são levadas a cena de modo ingênuo. Finalizando, diz que o público não teria saído da sala antes pela presença de Sônia Oiticica no elenco, mas que o diretor deveria coordenar os seus esforços para se tornar um diretor melhor. Diz ainda esperar que Nelson Rodrigues supere a fase negativa em que se encontrava e que seguisse em frente, já que em sua idade seria muito cedo para falar de decadência.

Essa crítica foi apenas uma das que vieram à época. Se, por duas semanas antes da peça, os críticos exaltassem elenco, montagem e cenários, por dois dias após a mesma os comentários foram muito agressivos.

Das poucas matérias publicadas⁴⁰ a respeito da estreia de *Perdoa-me por me traíres*, destacam-se algumas. Henrique Oscar, em matéria para o Diário de Notícias, escreve que:

...como em tantas outras de suas obras, para não dizer em quase todas, essas qualidades indiscutíveis de dramaturgo que Nelson Rodrigues possui, submergem afogadas numa avalanche de morbidez e grotesco gratuitos, de um absurdo, de uma falta de verossimilhança que domina tudo e que fazem pensar numa procura pura e simples de sensacionalismo, de escândalos.

Paulo Francis, feroz defensor da produção nacional frente aos textos estrangeiros, escreve no mesmo jornal:

As atitudes de Nelson Rodrigues antes e depois da estreia de suas peças já lhe renderam o apelido de Dr. Clichê. Sempre a loucura! Loucura entre aspas, com método, como a de Hamlet, mas sem a lucidez e a ressonância dos 'disparates' shakespearianas (...). Quem escreveu 'Álbum de Família' e 'Senhora dos Afogados' deveria saber que o palco não é picadeiro.

Nelson, a esse comentário, responde:

Graças a 'Perdoa-me por me traíres', desembarcei-me, afinal, de várias admirações intoleráveis... [por exemplo] o sr. Paulo Francis, débil mental evidente, que por várias vezes apontou-me como o mais importante autor brasileiro...

Simão de Montalverde, para o jornal *Última Hora*, tem uma visão diferente da obra, e a descreve como profundamente moralista.

Basta como prova ver os degenerados e as degenerações que ele lança ao castigo e à condenação, sem a mínima piedade, sem o menor ensejo de remissão. Cremos que, sob este ponto, aliás, há em Nelson Rodrigues uma preocupação senão exagerada pelo menos tumultuária, tão grande a sua ânsia de perfeição do ser humano como espécie e como elemento da sociedade.

A peça somente foi encenada em São Paulo em novembro de 1978. Magaldi publica no mesmo mês sua crítica, no *Jornal da Tarde*. Nela, diz que sentia falta de maior elaboração dos dados psicológicos, o que geraria "uma inverossimilhança no desfecho". Aponta também cenas dignas de nota, como àquela em que o deputado se aproxima da menina Glorinha, ou a que o médico comete uma imperícia no aborto de Nair. Elogia a decisão de suprimir os intervalos, mas diz que o diretor não conseguiu solucionar o

⁴⁰ Os comentários a seguir foram recolhidos do site Botequim Cultural <http://botequimcultural.com.br/critica-perdoa-me-por-me-traiores/> em texto escrito pelo crítico teatral Renato Mello. Foram recolhidos alguns trechos, que mais se relacionassem aos textos, e não à encenação.

problema da troca de cenário, dando uma visão amadora.

No mesmo dia, o crítico Jefferson Del Rios publica na *Folha de S. Paulo* a sua visão da encenação, sendo mais severo que Magaldi. Nela, comenta a inexperiência dos atores, a falta de cuidado em seguir as rubricas do texto e até mesmo a própria trama, cujo texto chama de fraco.

Clóvis Garcia, para *O Estado de S. Paulo*, diz em 31 de dezembro de 1978 que *Perdoa-me por me traíres* “é uma das peças chamadas menores do autor de *Vestido de Noiva*, com quase todos os defeitos e sem as qualidades habituais de Nelson Rodrigues” (MAGALDI, 2010, p. 129). Apesar disso, ressalta que a genialidade de Nelson aparece mesmo em seus textos menores, apontando os diálogos e as estruturas naturalistas.

Se no Rio, a montagem de 1957, é considerada afrontosa e imoral, em São Paulo sua temporada foi recebida de forma fria, sem nada que a considerasse marcante, tanto pelo elenco quanto pela direção.

3. HEGEMONIA E CRISE

3.1 - Pureza e selvageria

Retomando o dito por Gore Vidal sobre Williams afirmar não ser capaz “de escrever uma história que não tivesse um personagem pelo qual ele sentisse um desejo físico” (WILLIAMS, 2008, p.10), vê-se que em *A Streetcar Named Desire*, essa figura é a de Stanley Kowalski.

Apesar de ter sido brevemente descrito logo na abertura do primeiro ato como um homem de vinte e oito ou trinta anos, vestindo roupas de trabalho grosseiras e carregando em uma mão um casaco de boliche e na outra um pacote de carne, é em sua entrada em casa que consta uma descrição mais pormenorizada. Diz na rubrica que:

... Stanley throws the screen door of the kitchen open and comes in. He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built. Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood, the center of his life has been pleasure with women, the giving and talking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male Bird among hens. Branching from this complete and satisfying center are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men, his appreciation of rough humor, his love of good drink and food and games, his car, his radio, everything that is his, that bears his emblem of the gaudy seed-bearer. He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them.⁴¹ (WILLIAMS, 1951, p.29)

A imagem do macho é destacada em diversos adjetivos usados nesse texto para descrever Stanley. A alegria animal explicitada por seus movimentos e atitudes, o orgulho

⁴¹ Stanley abre a porta completamente, com toda força e num único gesto, e entra em casa. De estatura mediana, mais ou menos 1,75m, é um homem atarracado e forte. Uma alegria animal de seu ser está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde o começo de sua juventude, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o toma lá dá cá desses encontros, não com fraca tolerância nem de modo dependente, mas com o poder e o orgulho de um galo, o macho de rica plumagem no comando do galinheiro. Ramificando-se a partir deste centro completo e gratificante, encontram-se todos os canais auxiliares de sua vida, como seu entusiasmo cheio de espontaneidade com os homens, seu gosto por piadas pesadas, seu amor à boa bebida e à boa comida e aos esportes, seu carro, seu rádio, tudo que é seu, que traz estampada a insígnia do espalhafatoso portador de suas sementes. Avalia as mulheres à primeira vista, classificando-as em categorias sexuais, com imagens toscas e grosseiras povoando-lhe a mente e determinando o modo como ele vai sorrir para cada uma. (versão traduzida por Beatriz Viegas-Faria na edição em português).

do galo que cuida do galinheiro, a ideia de “espalhador de sementes”, ou ainda a sugestão de que “media a todas as mulheres por classificações sexuais” dá ao personagem o tom que se intensificará na trama, aparecendo algumas vezes como o provedor, figura presente logo na abertura do primeiro ato, quando joga uma peça de carne para Stella; algumas como o defensor do lar, quando busca resguardar os direitos da mulher; e finalmente como uma pessoa de alma vingativa e violenta, ao buscar todas as provas sobre o passado de Blanche e preparar sua vingança contra ela.

O casal Kowalski morava em uma casa de dois cômodos, parte de baixo de um sobrado, em uma área pobre da cidade de New Orleans. Polonês-americano serviu ao exército e chegou a se tornar um oficial, mais precisamente um Sargento-mestre do Corpo de Artilheiros, o ponto mais alto possível para sua condição social. A distinção de Stanley como um soldado condecorado é uma parte importante de sua caracterização. Logo após o final da Segunda Guerra Mundial, com a Alemanha nazista derrotada com a ajuda dos americanos, os soldados sobreviventes eram saudados como heróis. A maioria desses homens eram membros de classes sociais mais pobres, o que fez com que muitos passassem a vê-los como símbolos do verdadeiro espírito americano, dos valores de família e do lar, já que estes procuravam se estabilizar com esposa, filhos e um bom emprego (GOULD, p.14). Assim, Stanley era um exemplo dessa figura masculina, herói de guerra, trabalhador com chances de crescimento na empresa, de acordo com a esposa Stella, e com um filho a caminho.

O conceito de masculinidade hegemônica, desenvolvido por Connell parece se encaixar com perfeição em Stanley. De uma forma simples, analisando as diversas formas de masculinidades existentes, pode-se afirmar que existe uma forma que, criada pelo consenso cultural, a centralidade discursiva, a institucionalização, a marginalização e a deslegitimação de alternativas, torna-se a forma de masculinidade socialmente dominante. Essa figura seria um produto de símbolos de autoridade, de uma construção histórica e de uma constante recriação dessa mesma masculinidade hegemônica (CONNELL, 2013). Se ocorrer a esquematização da figura do herói no pós-guerra, do homem que lutou, venceu e voltou para sua casa e sua família com glórias, possivelmente esta será vista como a forma hegemônica. É esse grupo que será visto como o modelo a

ser seguido por toda sociedade, apesar de quase sempre ser a minoria. Stanley é o líder natural. Sua casa é seu domínio, seus amigos seguem suas decisões, como por exemplo, onde poderiam ou não jogar boliche, sua figura, apesar de rude, atrai os olhares e desejos das mulheres.

Em *Fragmentos do discurso amoroso*, Barthes afirma que “o ser apaixonado percebe o outro como um Tudo”, e que “ao mesmo tempo esse Tudo parece comportar um resto que não pode ser dito” (BARTHES, 1981, p. 14). Esse é Stanley para Stella. Ao ser indagada por sua irmã sobre o marido, ela responde que “não se consegue descrever uma pessoa por quem a gente está apaixonada!” (WILLIAMS, 2008, p.27). Ela vive feliz em sua nova condição social, apesar da diferença cultural a que diz que teve que se adaptar. Sua paixão chega a ponto de perdoar uma agressão física e a relevar o ocorrido, dizendo à irmã que aquele era o pior lado de Stanley. Presa em meio ao conflito, é um ponto de equilíbrio e a personagem que sofre pressão de ambos os lados. Esse fato também é apontado por Signi Falk, em *Tennessee Williams*. Diz Falk que “a explicação da felicidade de Stella e de seu rebaixamento voluntário reside aparentemente na atração sexual que sente pelo marido Stan” (FALK, 1961, p.78).

O papel da mulher na época, conforme discorre Simone de Beauvoir, é cuidar do marido e de seus filhos. Seu lar é seu forte e lá ela reina. Sua responsabilidade é cuidar do companheiro para que ele possa desenvolver seu papel na comunidade, como o provedor. O homem é o mentor e o fauno, e as diversas formas que venham a se apresentar entre eles. O amor é encontrado pela esposa nos braços do homem e a função da mulher é de submissão total. O amor-paixão, que é o caso de Stella, é muito raro na vida conjugal, mas possível de existir. (BEAUVOIR, 1949, p.248). Beauvoir escreve *O Segundo Sexo* quase ao mesmo tempo em que *Streetcar Named Desire* é concebido, do outro lado do oceano. Sua descrição do papel da mulher na sociedade é bem semelhante ao divulgado e buscado no *American Way of Life*, bem como a imagem do homem como mentor e chefe de família.

Descrito como rude, ignorante, aparentemente a única pessoa a quem Stanley ama realmente é a esposa Stella, e mesmo ela é alvo de violência quando o contraria. Na ocasião em que estava com os amigos em casa, jogando pôquer, fica contrariado com a insistência das irmãs em ligar o rádio e, bêbado, quebra o aparelho e bate na mulher grávida. Ao perceber que a mulher abandonou o lar, sua reação é de chorar e gritar pela

esposa, pedindo que o perdoasse e voltasse para casa. Assume a postura de um homem apaixonado e arrependido. A cena de Stanley chamando Stella aos gritos e a dor que demonstra é um dos pontos mais lembrados do roteiro por quem viu a peça, ou a mesma cena, imortalizada no filme.

Blanche se revolta com o comportamento do casal. Stella, por sua vez, explica a irmã que a briga não havia sido séria, e assegura a ela que não tem vontade de mudar sua situação.

Ao se aproximar da porta, Stanley ouve a conversa entre as irmãs e descobre a opinião nada gentil de Blanche sobre ele.

BLANCHE--Well--if you'll forgive me--he's common!

STELLA - Why, yes, I suppose he is.

BLANCHE- Suppose! You can't have forgotten that much of our bringing up, Stella, that you just suppose that any part of a gentleman's in his nature! Not one particle, no! Oh, if he was just -- ordinary! Just plain -- but good and wholesome, but -- no. There's something downright -- bestial -- about him! You're hating me saying this, aren't you?

STELLA [coldly] - Go on and say it all, Blanche.

BLANCHE - He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something -- subhuman -- something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something -- ape - like about him, like one of those pictures I've seen in -- anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is -- Stanley Kowalski -- survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! And you -- you here -- waiting for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if kisses have been discovered yet! Night falls and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night! you call it -- this party of apes! Somebody growls -- some creature snatches at something -- the fight is on! God! Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella -- my sister -- there has been some progress since then! Such things as art -- as poetry and music -- such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching.... Don't -- don't hang back with the brutes!

⁴² (WILLIAMS, 2014, p. 74)

⁴² Blanche – Bem...me desculpe, mas ele é comum!

Stella – Sim, claro, suponho que seja, mesmo.

Blanche – Você supõe! Não pode ter esquecido tanto assim da nossa educação, Stella, de como nós fomos criadas. Você não pode estar supondo que seja da natureza dele ter um mínimo de cavalheirismo! Ah, se ele fosse só...comum! Fosse apenas...simples, sem graça...mas uma pessoa boa e saudável...mas não. Tem alguma coisa nele que é explicitamente...animal! Você está me odiando por dizer isso, não é?

Apesar do primeiro choque, referente à perda de Belle Reve, até esse momento Stanley tolerava a cunhada. A partir daí a relação passa a ser de animosidade. Começa a busca por informações sobre sua vida, até que um fornecedor revela o que conhece sobre seu passado em Laurel, tanto no mal afamado Hotel Flamingo, quanto na escola em que dava aulas antes de ser demitida, e até em um acampamento militar. Stanley conta para a esposa tudo o que descobriu sem nada esconder ou aliviar. Não vê nisso um ato de crueldade, mas como um favor à Stella e a Mitch, como forma de “abrir os olhos” dos dois quanto à verdadeira Blanche. Enquanto destrói a imagem da irmã para a esposa, tenta confortá-la com carinhos e gentilezas, chegando a se mostrar encabulado quando revela que já teria contado tudo o que soubera ao amigo. Stanley assume então um papel parecido ao do líder de um feudo. Sua esposa e amigo são seus vassalos e é sua função no mundo lutar por seu bem estar. Como chefe de seu lar é sua responsabilidade afastar dele tudo o que possa alterar o seu funcionamento e sua paz. Blanche é esse incômodo, a pessoa que está ao lado de sua esposa tentando mostrar que ele nada mais é do que um animal, uma pessoa de uma classe social inferior, que não deve ser levada a sério.

A crueldade de Stanley nessa busca pela proteção do lar se acentua quando avisa à Stella que sua irmã deverá ir embora da casa. No jantar dessa mesma noite, quando come um pedaço de carne com as mãos, é chamado de porco por Stella, o que provoca uma reação de violência:

Pig – polac – disgusting – vulgar – greasy! – them kind of words have been on your tongue and your sister’s to much around here! What do you two think you are? A pair of queens? Remember what Huey Long said – “Every men is a king!”. And I am the king around here, so don’t forget it!^{43 44} (WILLIAMS, 1951, p.107)

Stella (com frieza) – Vá, diga tudo, Blanche.

Blanche – Ele se comporta como um animal, tem hábitos de animal. Come, caminha, fala, tudo como um bicho! Tem até mesmo alguma coisa...subumana...alguma coisa que ainda não atingiu o estágio de humanidade. Sim, tem algo...simiesco nele, como num daqueles desenhos que eu vi...nas aulas de antropologia! Milhares e milhares de anos passaram ao largo para ele, e eis que temos...Stanley Kowalski...sobrevivente da Idade da Pedra! Trazendo carne crua para casa quando chega da matança da selva! E você...você aqui...esperando por ele! Talvez ele bata em você, ou talvez dê uns grunhidos e beije você! Quer dizer, se é que os beijos já foram descobertos! Cai a noite e os outros símios se reúnem! Ali na frente da caverna, todos grunhindo que nem ele, todos uns brutamontes, uns bebedores, uns roedores. A noite do pôquer...é assim que você chama...essa reunião de macacos! Alguém solta um rosnado...alguma criatura arrebanha uma coisinha qualquer...e começou a luta! Meu Deus! Talvez nós estejamos todos muito longe de termos sido feitos à imagem e semelhança de Deus, mas, Stella...minha irmã...já houve algum progresso desde o tempo dos macacos! (WILLIAMS, 2014, p. 78)

⁴³ Huey Long foi um político da Louisiana, eleito senador pelo Partido Democrata, assassinado em 1935

O conceito do homem como rei de seu lar e a esposa como sua vassala, ou em uma posição ainda menor, é bem visto nessa fala. Para se valer da posição de chefe da família, é necessário que Stanley deixe claro que manda no lugar e não toleraria afrontas de seus próprios subordinados.

Ao ser confrontado sobre o porquê de tanta crueldade com Blanche, responde:

When we first meet, me and you, you thought I was common. How right you was, baby. I was common as dirt. You showed me the snapshot of the place with the columns. I pulled you down off them columns and how you loved it, having them colored lights going! And wasn't we happy together, wasn't it all okay till she showed here?⁴⁵ (WILLIAMS, 1951, p.112)

Stanley reconhece que a mulher, ao se encontrarem, era de um nível social e cultural diferente. Ao começarem a relação, ele a derruba de seu pedestal e de seu lugar privilegiado, trazendo-a para seu mundo para reafirmar sua posição hegemônica. Na impossibilidade de ele próprio alçar um patamar maior, o mais fácil era rebaixar a esposa e a submeter. Se podemos com certeza dizer que Stella ama Stanley, também é claro o amor dele pela mulher, a que escolheu entre todas as outras. O desespero ao ver que a esposa havia saído de casa após uma agressão, o cuidado com o que a cercava, quando de bom humor, busca mostrar um cuidado que se teria com alguém por quem se tem um sentimento profundo. Como uma última observação a respeito da relação do casal Kowalski, pode-se citar Sandra Luna, que aponta:

[...] Tennessee Williams revela-se hábil o suficiente para moldar um personagem controvertido – animalesco, sim, mas terno para com a esposa, capaz de agredir-lhe fisicamente, mas capaz, também, de se humilhar e de lhe implorar perdão, macho atrevido, mas sem rodeios ou subterfúgios, em contraponto com as irritantes teatralizações de Blanche. (LUNA, 2009, p. 175)

Enquanto é nítida a caracterização de Stanley como o animal, um fenômeno da natureza com grande força destruidora, o seu melhor amigo, Harold Mitchell traz a

quando declarou sua intenção de concorrer à presidência do país.

⁴⁴ "Porco...polaco...nojento...vulgar...lambuzado!"...Esse tipo de palavreado tem andado muito na língua de vocês duas ultimamente, você e essa sua irmã. O que vocês pensam que são? Um par de rainhas? É só lembrar o que disse Huey Long: Cada homem é rei! E eu sou o rei aqui nesta casa! (WILLIAMS, 2008, p.107)

⁴⁵ Quando a gente se conheceu, nós dois, você pensou que eu era comum, simples. Tava mais que certa, amorzinho. Eu era comum e simples como o pó da terra. Você me mostrou a foto do casarão com as colunas. Eu arranquei você lá de cima daquelas colunas e você adorou, com as minhas luzes coloridas girando e tudo. E a gente não *tava* feliz junto? Não *tava* tudo bem até que ela apareceu aqui? (WILLIAMS, 2008, p.122)

imagem do homem cavalheiro, de acordo com o descrito por Blanche em um de seus encontros, de comportamento familiar e cortês.

Companheiro de Stanley desde o exército, quando serviram no mesmo regimento, trabalham na mesma fábrica e são parceiros nos jogos. De constituição forte, se descreve como tendo 1,84 m de altura e pesando 94 quilos. Diferente de Stanley e dos outros amigos casados, sua vida gira em torno de sua mãe, doente, mas mesmo assim com uma visível dominação sobre ele. Não tem atitudes de um protagonista da própria vida, aceitando o papel menos importante a que foi relegado, de funcionário, filho dedicado e amigo, e não possuindo, por si só, uma vida digna de nota.

De acordo com Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido*, união é “exatamente o que homens e mulheres procuram ardentemente em seu desespero para escapar da solidão que já sofrem ou temem estar por vir” (2004, p.30). Ao que parece isso é o que melhor descreve o relacionamento de Blanche e Mitch. Ele é o homem que pode lhe oferecer a ternura que ela precisa. Encantado com ela propõe: “Você precisa de alguém. E eu também, preciso de alguém. Não podia ser... você e eu, Blanche?” (WILLIAMS, 2008, p.104).

Mitch é o homem comum, sem grandes ambições a não ser viver sua vida, e talvez conseguir uma companheira que possa ajudar a cuidar de sua mãe doente. Ao ser descrito como um cavalheiro, por Blanche, que chega a falar que ele é o único jogador no grupo de amigos do cunhado que seria decente e respeitável, cria-se uma clara distinção da personalidade dos dois amigos. Mitch é nitidamente ingênuo e tímido frente às pessoas, mas parece ser a escolha de Blanche para seu par.

Apesar de alguns especialistas admitirem que a mulher tivesse o direito ao prazer, é esperado também que siga para o leito nupcial pura e virginal. Ao homem é cobrada a experiência prévia, à mulher a garantia de que aquele rebento será realmente do marido. À mulher viúva, em um novo matrimônio, não será evidentemente cobrada por sua virgindade, mas sim pela retidão de suas ações e por sua adequação ao papel de mulher e mãe de família. Apesar da época de início de uma liberação sexual e de um maior interesse sensual por parte das mulheres, é necessário que essa mulher tenha um parceiro, seja casada. A mulher solteira é mal vista pela sociedade, tida como um ser

incompleto (BEAUVOIR, 2008, p.198).

Ao ser perguntado por Stella do por que ter contado à Mitch sobre o passado da irmã, Stanley, um pouco constrangido, responde:

Stanley: Mitch is a buddy of mine. We were in the same outfit together – two-forty-first Engineers. We work in the same plant and now on the same bowling team. You think I could face him if...

Stella: Stanley Kowalski, did you – did you repeat what that -?

Stanley: You're goddam right I told him! I'd have that on my conscience the rest of my life if I knew all that stuff and let my best friend get caught! ⁴⁶ (WILLIAMS, 1951, p.102)

Michael S. D. Hopper, em *Sexual Politics in the work of Tennessee Williams*, aponta o relacionamento homosocial entre Stanley e Mitch, companheiros de caserna e colegas de trabalho e de lazer. Não é possível determinar que a confiança para o amigo seja uma prova de amizade, ou simplesmente uma peça de sua vingança contra a cunhada. Stanley chega a alegar para Stella que, se não contasse tudo o que sabia sobre a cunhada não poderia mais encarar o amigo. Hopper afirma que há uma sombra de desejo homossexual por parte de Mitch com Stanley, e que Blanche seria a mulher, heterossexual, que desperta essa rivalidade, como se o interesse do amigo por ela atacasse diretamente algo que Stanley já considerasse posse sua (2012, p.72). O que é possível afirmar é que, sem a menor sombra de dúvida, a revelação do passado de Blanche para Mitch, traz consequências que abalam ainda mais a já frágil saúde mental da mulher.

Blanche já não é mais a moça inocente. É uma mulher com desejos, que não os mantêm nos pensamentos como seria esperado, mas que os realiza. Sua sexualidade excessiva aos padrões da sociedade e seu relacionamento com um aluno de 17 anos, provocou sua expulsão de Laurel. Ao ser informado por Stanley sobre esse passado, Mitch abandona todo e qualquer plano de se casar com ela e tenta violentá-la, de uma forma

⁴⁶ Stanley: O Mitch é meu amigo, meu companheiro. Agente serviu junto no mesmo regimento: Artilharia, Dois-Quatro-Um. Agente trabalha junto na mesma fábrica, e agora a gente tá na mesma equipe de boliche. Você acha que eu ia poder olhar na cara dele se...

Stella: Stanley Kowalski, você... Você repetiu o que aquele...?

Stanley: Pode ter certeza que eu contei pro Mitch! Se não, eu ia ficar com isso na minha consciência por resto da vida, se eu soubesse dessa história toda e deixasse o meu melhor amigo ser fisgado! (WILLIAMS, 2008, p.112)

completamente desengonçada, como se não tivesse experiência em abraçar mulheres. Ele, porém, não consegue concluir o ato, sendo afugentado por gritos. Blanche ainda pede para que ele case com ela e é recusada. “Você não é limpa que chegue para eu botar dentro de casa com minha mãe” (WILLIAMS, 2008, p.132).

A personagem principal da trama, com certeza é Blanche Dubois. Sua primeira aparição mostra uma mulher frágil, toda vestida de branco. Falk aponta que “todos os pervertidos de Williams vestem-se de branco imaculado” (1961, p.78). Após perder a propriedade da família, Belle Reve, chega à casa da irmã para passar uma temporada, mas não espera encontrá-la na situação que está: grávida, morando com o marido em uma casa muito simples, de dois cômodos, em uma área muito pobre de New Orleans, povoada por negros e imigrantes. Para chegar ao endereço que tem, dizem para que “ela tome um bonde chamado Desejo, salte e tome outro chamado Cemitério, e desça nos Campos Elíseos”. Chega vestida de branco, como se fosse a um chá na área rica da cidade, o Garden District, deslocada do ambiente pobre e sujo, como uma intrusa na vida de Stanley e Stella. Esta logo avisa que não é para esperar que o marido seja como os rapazes que elas costumavam encontrar quando moravam com os pais, Stanley seria “um animal de outra espécie”. O entusiasmo e a animação de Blanche ao chegar logo se transformam em críticas quanto ao lugar em que estão, a vizinhança, a aparência da irmã mais nova, e até o marido desta, que ainda não conhecera, sugerindo que ele seria menos educado e intelectualizado.

É possível desde um primeiro momento perceber que Blanche e Stanley são os dois personagens antagônicos da narrativa. Enquanto ela simbolizava uma geração aristocrática, representando os antigos proprietários das grandes plantações e fazendas sulistas, ele era a força de trabalho, o imigrante que tenta crescer na cidade, o herói de guerra. A suavidade de Blanche, e sua caracterização, sendo sempre comparada a símbolos de fragilidade, e sempre usando branco, bate de frente com o comportamento quase animalesco de Stanley. Sua descrição pelas palavras do crítico John Gassner é cruel por si só:

Blanche não só é um ser humano reconhecível como também é uma abstração expressiva. Ela é a decadência, a pretensão, o histerismo, o encanto apagado, a

sensibilidade mal aplicada, a delicadeza rudemente abalada pelo mundo, a esperança desfeita, a vida gasta (GASSNER, 1965, p.123)

Em um primeiro contato os dois buscam se conhecer. Apesar da tensão presente desde o começo, não há ainda uma clara animosidade. Para Stanley a cunhada está ali só para uma visita. Isso segue assim até que ele é informado por Stella da perda da propriedade, exigindo saber o que acontecera, como teriam perdido sua posse. O primeiro confronto ocorre nesse ponto, quando Stanley exige ver os papéis de Belle Reve enquanto Blanche flerta e provoca. O homem prático, rude, direto, se ofusca com as peles e joias falsas da cunhada. Seus pertences e suas atitudes fazem despertar a desconfiança do homem. Um próximo embate se dá após a cena de violência na noite do pôquer, quando Stanley agride a esposa grávida, provocado pelo rádio que Blanche insistia em ligar. Ao perceber que Stella o abandonara, Stanley se desespera e começa a gritar por sua presença até que ela saia da casa da vizinha de cima, Eunice. Ao se encontrarem, simplesmente se olham, se abraçam e voltam juntos para casa, sem a necessidade de palavras.

A demonstração de violência assusta Blanche, que não entende o porquê da irmã ter perdoado o marido e que tenta convencê-la a ir embora para começarem a vida em outro lugar. Em determinado ponto chega a afirmar que não poderia mais morar com ele, que entendia que Stella deveria, já que ele era seu marido, mas que “a única forma de morar com um homem desses é... indo para a cama com ele! E essa função é sua, não minha” (WILLIAMS, 2008, p. 75).

Stella é a imagem da mulher da época. Sua função no mundo é o casamento e os filhos. Sua casa é seu domínio, seus móveis, por mais simples que sejam sua riqueza (BEAUVOIR, 2008). Stella diz a Blanche que ela a toma como alguém que quer mudar de vida, mas não é assim, ela está satisfeita. Ao voltar da rua, Stanley, antes de entrar na casa, ouve a real opinião da cunhada a seu respeito, o que é praticamente a declaração de guerra:

Blanche - He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one! There's even something – sub human – something not quite to the stage of the humanity yet! Yes, something – ape, like about him, like one of those pictures I've seen in – anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is – Stanley Kowalski – survivor of the Stone Age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! And you – you here – waiting for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if

kisses have been discovered yet! Nights fall and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night! – You call it – this party of apes! Somebody growls – some creatures snatches at something – the fight is on! God, maybe we are a long way from being made in God’s image, but Stella – my sister – there has been some progress since then! Such things as art – as poetry and music – such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people, some tenderer feelings have had some little beginnings! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we’re approaching...Don’t – don’t hang back with the brutes! (WILLIAMS, 1951, p.72)⁴⁷

A reação de Stanley é de fingir que nada ouvira. Ao entrar, pergunta à Blanche se ela conhece um homem chamado Shaw, que se hospeda em um hotel chamado Flamingo, na cidade de Laurel. É o começo de sua vingança contra aquela pessoa que surgira em suas vidas para criar desentendimentos e abalar a felicidade conjugal. Apesar de ser apontado como vilão por alguns críticos, Stanley carrega a bandeira da moralidade, buscando armas para punir a cunhada. Estas ditas armas são informações, é a verdade, a realidade que Blanche tenta por toda lei afastar e esquecer.

Blanche, em sua tentativa de suprir sua carência, entrega-se aos prazeres do sexo, não muito claramente como uma prostituta, ou por dinheiro, mas talvez como uma forma de punição pela morte de seu marido por um julgamento seu. Em seus momentos de delírio chega a ouvir a música que tocava no momento do suicídio de Allan Grey, o jovem homossexual com quem era casada e que não suportou a condenação por parte da esposa, ao ser surpreendido com um amigo na cama. A tentativa de Blanche de tirar a

⁴⁷ Blanche - Ele se comporta como um animal, tem hábitos de animal. Come, caminha, fala, tudo como um bicho! Tem até mesmo alguma coisa... sub-humana...alguma coisa que ainda não atingiu o estágio de humanidade. Sim, tem algo... simiesco nele, como num daqueles desenhos que vi...nas aulas de antropologia! Milhares e milhares de anos passaram ao largo para ele, e eis que temos... Stanley Kowalski... sobrevivente da Idade da Pedra! Trazendo carne crua para casa quando chega da matança da selva! E você... você aqui...esperando por ele! Talvez ele bata em você, ou talvez dê uns grunhidos e beije você! Quer dizer, se é que os beijos já foram descobertos! Cai a noite e os outros símios se reúnem! Ali na frente da caverna, todos grunhindo que nem ele, todos uns brutamontes, uns beberrões, uns roedores. A noite do pôquer... é assim que você chama... essa reunião de macacos! Alguém solta um rosnado... alguma criatura arrebanha uma coisinha qualquer...e começou a luta! Meu Deus! Talvez nós estejamos todos muito longe de termos sido feitos à imagem e semelhança de Deus, mas, Stella, minha irmã... já houve algum progresso desde o tempo dos macacos! Coisas como as artes... poesia e música... toda espécie de novos conhecimentos vieram iluminar este mundo desde então! Em alguns tipos de gente já houve um comecinho de alguns sentimentos de maior ternura. Que nós temos de fazer crescer! E temos que nos apegar a eles, e cuidar deles como cuidamos da nossa bandeira nacional! Nessa marcha sombria em direção a seja o que estiver se aproximando... não...não fique para trás, não fique com os brutos! (WILLIAMS, 2008, p. 78)

irmã de casa, suas interferências quanto ao casamento dos Kowalskis, o fato de ser uma viúva sem um homem para lhe amparar, transforma a mulher em uma criatura indesejada. Muito do que aconteceu em seu passado ajuda que essa configuração seja estabelecida. O primeiro conflito é sobre a propriedade da família, Belle Reve. Uma série de doenças na família, com consequentes mortes, faz com que o patrimônio seja perdido. Blanche chega a acusar a irmã por ser deixada sozinha para lidar com todas as doenças e mortes, enquanto Stella estava lá, “na cama, com seu polaco” (WILLIAMS, 2014, p. 31). Stanley se sente roubado pela cunhada, já que, pelo que alega muitas vezes durante a peça, de acordo com o Código Napoleônico, vigente no estado da Louisiana, onde moravam, que dizia que o que era da mulher também era do marido, e vice-versa. Stella tenta acalmar o marido, protegendo ao mesmo tempo a irmã, mas também sem entender como a propriedade poderia ter sido perdida (WILLIAMS, 2014, p.39).

A posição de Stanley como o chefe da família, também fez com que as revelações sobre os casos sexuais, inclusive com adolescentes, a demissão do emprego por sedução de menores, sendo seguida pela expulsão da cidade; o fato de ser convidada a se retirar mesmo de um hotel permissivo para encontros sexuais por seu comportamento indicado como escandaloso, tudo isso entra em confronto direto com essa posição de controle em que ele se encontra.

A descoberta sobre a vida da cunhada é tudo o que o rapaz queria. Conta tudo à Stella, já no final de sua gravidez, sem nada esconder e sem se justificar pela busca das informações, com o prazer de quem acredita estar fazendo uma grande revelação. Signi Falk aponta que, apesar da cena dar a impressão de que Williams desperdiçou uma cena de confronto, na verdade esse é o ponto mais forte de sua vingança (FALK, 1961, p. 83). Afastar Blanche de Stella e Mitch a deixaria isolada, relegada a sua própria sorte.

Após essa discussão sobre a crueldade do marido, Stella entra em trabalho de parto e precisa ser levada ao hospital. Enquanto estavam fora Blanche recebe a visita de Mitch que termina por fazer com que seu estado mental piore. Para Mitch, apesar de desejá-la como mulher, não há a possibilidade de se casar com ela, e ele deixa isso bem claro.

A volta de Stanley nos leva ao clímax da peça. Blanche em surto, bêbada, delira

sobre uma viagem em um cruzeiro. O cunhado, ainda de bom humor e encantado com a chegada iminente do filho, chega a propor uma trégua, mas escuta de volta mais delírios e ofensas. Como curiosidade, a dança dos dois pela sala, na representação cinematográfica com o filme de Elia Kazan, rodeando e se encarando, parece a de animais preparando o bote. Depois de uma série de ofensas de ambos os lados, Blanche, que no começo era a superior, confiante, que era a que flertava, passa a ser a caça. Em um ato de dominação, Stanley violenta a cunhada, mas não sem antes marcar sua posição: “Tiger, tiger! Drop it! We’ve had this date with each other from the beginnings!”⁴⁸ (WILLIAMS, 1951, p. 130).

Alguns críticos apontam que a tensão sexual entre os dois era clara desde o primeiro encontro. No começo Blanche flertava com Stanley, provocando o marido da irmã. De acordo com Gassner, “tendo sentido um desafio à sua robusta virilidade desde o momento em que encontrou Blanche, teve até de violá-la”. (GASSNER, 1965, p.124). O estupro seria uma forma de subjugar-la e resolver essa tensão, ou uma forma da dominação do sujeito masculino hegemônico sobre uma feminilidade não condizente à moral, fora de sintonia com o cobrado pela sociedade.

Semanas depois Blanche é encaminhada para um hospício. Agoniada, Stella diz à amiga Eunice que tem dúvidas, que não sabe se fez a coisa certa. Se aceitasse que a irmã diz a verdade, seu casamento acabaria. Eunice dá um conselho que mostra bem a mentalidade da época, para uma mulher casada e com um filho recém-nascido:

Stella: I don't know if I did the right thing.

Eunice: What else could you do?

Stella: I couldn't believe her story and go on living with Stanley.

Eunice: Don't ever believe it. Life has got to go on. No matter what happens, you've got to keep on going. (Williams, 1951, p. 144)⁴⁹

Blanche por fim acompanha o médico. Afasta-se da casa sem olhar para trás. Na varanda só Stella, com seu filho no colo, chorando desamparada. O marido se aproxima e

⁴⁸ Tigre... tigre! Deixe isso! Nós tínhamos esse encontro marcado desde o início! (Tradução própria)

⁴⁹ Stella: Não sei se fiz a coisa certa.

Eunice: O que mais que você podia fazer?

Stella: Eu não poderia acreditar na história dela e continuar a viver com Stanley.

Eunice: Não acredite nisso. A vida tem que continuar. Não interessa o que acontece ou deixa de acontecer, a gente tem que tocar a vida. (WILLIAMS, 2008, p. 78)

a abraça, dizendo, em tom apaziguador palavras de conforto, enquanto coloca sua mão por dentro de sua blusa.

E a classe operária acaba derrubando a aristocracia.

3.2 - O homem defamília

Assim como em *Streetcar*, em *Perdoa-me por me traíres* também há a presença de um personagem masculino que representa a figura tradicional do patriarca da família, com reconhecimento por parte de seus pares sociais e chefe incontestado de seu lar.

A ação da peça começa com Glorinha e sua amiga Nair, que visitam um prostíbulo na cidade. Em sua primeira aparição, a menina diz à amiga que sim, pediu para que ela a levasse até lá, mas que tinha medo da reação de seu tio se soubesse de algo. Conta então, que em uma ocasião anterior teria se atrasado por 15 minutos e teria “levado uma surra tremenda” (RODRIGUES, 2012, p. 9), com a promessa que da próxima vez ele a mataria. É descrita como uma garota de 16 anos, usando manequim 42. Pola Negri, funcionário do prostíbulo, afirma que ali só trabalhavam meninas de 14 a 16 anos, todas alunas dos melhores colégios, de famílias “fabulosíssimas”. Por essa descrição, é possível supor que a garota tem uma educação privilegiada, e que a família desfruta de uma boa posição social.

O tão temido tio é Raul, responsável pela criação de Glória, a filha órfã do irmão. Sua esposa é Odete, uma mulher mentalmente incapaz. Glória chega a comentar com as amigas Ceci e Cristina que ele é um homem sério, que havia dormido fora de casa pela primeira vez e que “não dava pelotas” para mulheres.

Ai sair para o colégio com as amigas, encontra o tio, que vinha chegando da rua e a impede de sair. O tio pergunta se ela foi ao colégio no dia anterior, ao que ela responde que sim. Ele pede então que ela jure pela alma de sua mãe, que havia morrido quando a menina tinha dois anos. Glorinha, de forma dissimulada, diz que pode jurar, mas é impedida pelo tio, que pede que ela espere, e que faz perguntas sobre o que a sobrinha sabe de sua mãe.

Em forma de confissão, diz à sobrinha que seus pais, quando jovens, brigavam

muito, e que Gilberto era muito violento com a esposa. Em um segundo plano, porém, entram Judite e o marido, protagonizando cenas de um amor apaixonado. Raul afirma então, exasperado, que os dois, ao contrário do que dissera antes, eram o casal mais feliz da família, e que só pensavam em sexo, até que Judite, um dia, ligou em desespero para ele.

Judite (em desespero, ao telefone) – Alô! Alô! Quem fala? Por obséquio eu queria falar com Raul, ele está? Tenha a bondade de dizer que é a cunhada dele, Judite, sim, Judite. Pois não. (fala ao mesmo tempo que olha para trás, num pavor absoluto. Na extremidade oposta do palco, e também no plano do passado, Raul)

Tio Raul – Pronto, Raul!

Judite (numa solução) – Soueu!

Tio Raul – Ah, como vai, Judite?

Judite (fora de si) – Não posso falar muito, Raul. Toma um taxi e vem pra cá, correndo.

Tio Raul – Alguma novidade?

Judite – Só pessoalmente! Estou correndo perigo de vida, Raul! E você talvez não chegue a tempo! Até logo, até logo! (RODRIGUES, 2012, p. 39)

É ele também quem consegue convencer o irmão que esse fosse internado para tratar os seus ciúmes, virando-se contra o próprio sangue para defender a cunhada. O desespero de Gilberto ao desconfiar que a mulher havia contado para o irmão sobre a agressão física que ele cometera por ciúmes é outro exemplo da influência que Raul tinha na família. É difícil, pela cena, entender se o receio era quanto a causar decepção no irmão, ou causar sua ira, mas é apontado pela esposa que o irmão seria a única pessoa que ele respeitava.

Judite -... Porque já não aguento mais e queria ver se ele, enfim, falava com você... Como Raul é a única pessoa do mundo que você respeita, talvez ele me possa salvar, quem sabe?

Gilberto (quase chorando) – Tu o chamaste? E ele vem pra cá?

Judite – Vem.

Gilberto - Agora?

Judite – Está a caminho.

Gilberto (desesperado, agarra a mulher) – E lhe contaste alguma coisa? Contaste?

Judite – Não.

Gilberto (suplicante) – Nada, nada?

Judite (num berro) – Nada!

Gilberto (desfigurado pela cólera, fala, rosto a rosto, com a mulher) – E não lhe dirás nada. Ou antes dirás, sim, mas tudo ao contrário. Dirás que não houve nada e que, até, somos felicíssimos, que parecemos dois namorados,

Judite – Devo mentir? (RODRIGUES, 2012, p. 41)

A sua indignação quando o irmão agride a esposa é tal que ele propõe que ela abandone o seu lar e o siga, oferecendo-se para levá-la para a casa de seus pais. Judite, ao receber essa oferta, resolve ficar em sua própria casa, ao lado de seu marido.

Tio Raul – Gilberto, considero o que você está fazendo uma indignidade!

Gilberto (atônito) – Não, Raul!

Tio Raul (para Judite) – Você tem toda razão, Judite. Eu, se tivesse de depôr no tribunal, na polícia, em qualquer lugar, ficaria a seu lado e contra o meu irmão. E vamos fazer o seguinte: depois que você foi espancada e que chamou seu marido de canalha, é óbvio, claro, que não pode haver mais nada entre vocês, nada! Isso tem que ser resolvido já. Você vai apanhar agora mesmo sua filha e vamos sair juntos. (RODRIGUES, 2012, p. 45)

Ao ter sua proposta recusada pela cunhada, Raul reage sem cólera, mas com asco da situação. Gilberto, acusando ainda a mulher de adúltera, pede ajuda ao irmão para se tratar, temendo matar a mulher em um acesso de raiva. Assume então o papel de protetor, acolhendo o irmão e lhe dando apoio.

É Raul também o elemento ao redor do qual todos parecem gravitar, como uma figura paterna, guardião da moralidade e do bom nome da família. Apesar de em um primeiro momento ter defendido a cunhada, é ele quem a desmascara em uma reunião, contando sobre seu amante.

(Gilberto está com a família. Há um silêncio entre ele e os outros.)

Gilberto – Parece um julgamento!

Mãe – Quem sabe?

Tio Raul (para os outros) – Agora peço que não me interrompam. (para Gilberto) Hoje bem cedinho, eu reuni toda a família para comunicar o que você vai saber neste momento. Aliás, o principal interessado é você mesmo. Trata-se do seguinte:

quando você foi para a casa de saúde, eu comecei a observar umas tantas coisas que me desagradaram. Finalmente, há um mês, fiz apenas o seguinte, vá escutando: paguei a um ex-investigador, meu conhecido, para acompanhar os passos (elevando a voz) de Judite!

Gilberto – Por que de Judite? A troco de que?

Tio Raul – Já chegaremos lá. O fulano fez o diabo: espiou em buracos de fechadura, ouviu nas portas, meteu-se detrás de guarda-vestidos. No fim de vinte dias apareceu. Gilberto, a minha intuição estava certa. Hoje tenho aqui, comigo, tudo: nome, endereço, telefone e sei, inclusive, de vários detalhezinhos de alcova. (RODRIGUES, 2012, p. 55-56)

Dois pontos são importantes nessa cena. Uma é a posição de Raul como o acusador, júri e juiz da família, como se o destino de toda a casa dependesse somente de seu desejo. A outra, a posição do irmão, Gilberto, quanto a essa revelação.

Gilberto – Acabaste?

Tio Raul – Por quê?

Gilberto – Quero que me respondas: que interesse é esse? A mulher é minha ou tua? E por que odeias a quem traiu a mim e não a ti?

Tio Raul – Acreditas ou não?

Gilberto (num grito estrangulado) – Não!

Tio Raul (possesso) – Você resiste à evidência? Você recusa os fatos? Recusa as provas?

Gilberto – Recuso! Eu não acredito em provas, eu não acredito em fatos e só acredito na criatura nua e só.

Tio Raul – Mas é uma adúltera.

Gilberto – A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela. (RODRIGUES, 2012, p. 57)

Submetido à pressão de toda a família reunida, Gilberto é instado a tomar uma providência contra a mulher, como uma forma de limpar a sua honra.

Gilberto – É que Judite não é culpada de nada! E se traiu, o culpado sou eu, culpado de ser traído! Eu o canalha!

Tio Raul (segura Gilberto pelos braços e sacode-o) – Tua cura é um blefe. A tua generosidade, doença. Agora sim, é que estás louco!

Gilberto (recuando) – Vocês exigem o quê de mim?

Tio Raul – O castigo de tua mulher!

Mãe – Humilha bastante!

Primeiro irmão – Marca-lhe o rosto!

Gilberto – Devo castigá-la eu mesmo? Na frente de vocês? (com súbita exaltação) Judite! Judite! (para os outros) Vocês vão ver! Vocês vão assistir! (grita) Judite! Judite!

Judite (aparece em pânico) – Que foi, meu Deus do céu?

(Silêncio geral. E, fora, então, de si, o marido atira-se aos pés de Judite.)

Gilberto (numa solução imenso) – Perdoa-me por metraíres! (RODRIGUES, 2012, p. 58)

De acordo com Sabato Magaldi, esse perdão que Gilberto pede é algo que abala o público da época, desconcertando o machismo brasileiro, tão enraizado na sociedade. Magaldi diz que “Assim como Gilberto escandalizou a família, a peça sacudia o moralismo convencional do expectador” (2010, p. 127). Há uma clara confrontação da personalidade dos irmãos. Raul, o líder da família, os irmãos, sem nome e sem personalidade, clamando pela vingança que a situação “pedia”, com a agressão à mulher, a mãe exigindo a humilhação da nora por seu comportamento imoral, e finalmente, Gilberto, o marido, sendo atacado por todos, é tido por fraco e por louco por não aceitar punir àquela que o humilhara.

Judite é levada pela família a confirmar a loucura de Gilberto e dizer que ele deveria ser internado. É descrita pela sogra como limpa, cheirosa, com a desconfiança de que aquele asseio não deveria ser para o marido. Ao se despedir do filho, a mãe pede que ele humilhe Judite, mas sem violência, como se a própria humilhação não o fosse.

Raul se mostra um personagem controverso. Após a revelação tenta seduzir Judite, mas é repudiado. A rejeição faz com que ele a obrigue a beber veneno, simulando um suicídio. Ao mesmo tempo em que exige que a família toda seja um exemplo ético, tenta a cunhada ao adultério. Como se estivesse acima de leis morais, incorpora uma figura de autoridade e rejeita as regras de conduta que ele próprio buscava para os seus.

Tio Raul – Te darei um detalhe, um detalhe só, e verás que é inútil mentir. (com um riso estrangulado) É verdade ou não que teu amante exige que lhe digas pornografias? (exultante) E não te contarei como soube disso, não! Talvez espiando no buraco da fechadura, ou ouvindo nas portas! (corta o riso vil) Agora confessa a mim, antes de morrer: tens um amante?

Judite (com um riso soluçante) – Um amante? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (violenta e viril) Olha: vai dizer a tua mãe, a teus irmãos, a tuas tias – fui com muitos, fui com tantos!(subitamente grave e terna) Já me entreguei até por um bom-dia! E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas!

Tio Raul (num soluço) – Ou te matas ou te mato! Bebe!

Judite (mudando de tom, quebrando a voz num soluço) – Eu me arrependo do marido, não me arrependo dos amantes! (apanha o copo que vai levando à boca, lentamente. Enrouquecidamente) Minha filha! (RODRIGUES, 2012, p. 61)

Ao tomar para si a criação da sobrinha, o patriarca tem o objetivo de educá-la para ser uma mulher diferente da mãe, mas tudo sai de suas mãos por conta do destino e das companhias, que a levam a um bordel. Raul usa, novamente, a bandeira da defesa da honra como seu estandarte, mas termina seduzido e enganado em seu próprio jogo. Ao se confessar com Glorinha, sobre o que acontecera com sua mãe no passado, ele abre a possibilidade de ser julgado da mesma maneira que fizera antes. Criatura mais frágil fisicamente, a menina usa a sedução e a dissimulação como suas armas, e acaba por convencê-lo de que o ama e que deseja morrer com ele. Afetado em sua vaidade, o patriarca acredita nas palavras da sobrinha, e se mata com veneno.

Glorinha – E agora que o senhor me beijou, perdoa, titio!

Tio Raul – Perdoar?

Glorinha (num soluço) – Quer viver, titio!

Tio Raul (selvagem) – Então o beijo foi uma mentira, outra mentira, só sabes mentir? Beijaste para te salvar? Foi medo?

Glorinha (desesperada) – AMOR! Tio

Raul – Ou ódio?

Glorinha – Te amo.

Tio Raul (com um esgar de choro) – Amim?

Glorinha – Sempre.

(Por um momento tio Raul passa a mão por trás da cabeça da sobrinha e contempla o seu rosto. Por fim, ele a empurra)

Tio Raul – Esta foi a sua última mentira na terra!

Glorinha (agarra-se ao tio) – Posso fazer também o meu último pedido na terra? Tio

Raul – Fala.

Glorinha – Já que eu devo morrer, não quero morrer sozinha como Nair, que morreu tão só. (baixo e súplice) Morre comigo, junto comigo! Juro que não teria medo de morrer contigo! (RODRIGUES, 2012, p. 75)

Uma personagem em constante movimento quando em cena é a esposa de Raul, a tia Odete, a que nunca se sentava. Sua única fala durante a peça inteira é “Está na hora da homeopatia”, que repete de quando em quando. Presa em sua loucura, não é possível

saber quando começou, talvez com a morte da cunhada, talvez por saber que o marido foi o responsável por isso. Com a morte de Raul, a personagem se senta ao seu lado, pega sua cabeça no colo e diz apenas “meu amor”, de uma forma nostálgica, como se a ausência do marido lhe desse autorização de para se sentar e falar.

Um dos conflitos que pode ser apontado nas duas peças é a busca pela moralização de situações que fugiam ao padrão vigente à época, bem como a condenação à mulher que vivesse seus próprios prazeres. Tanto Blanche quando Judite sofrem por terem vidas sexuais que contrariavam os costumes da época, uma viúva, considerada escandalosa por seus pares, outra casada com um marido louco, que decide confirmar suas suspeitas tendo inúmeros amantes. Uma coincidência entre essas duas mulheres foram os casos que tiveram com adolescentes, o que provocou a demissão de Blanche de seu posto de professora, e a derradeira confissão de Judite, que diz ao cunhado preferir meninos na idade das espinhas.

Tanto Raul quanto Stanley se cobrem com o manto dos defensores dos valores vigentes, ao mesmo tempo em tentam romper, de uma forma velada aos olhos da sociedade, os padrões morais. As leis funcionam para os outros, não para o status de “defensores da família” que incorporam.

Raul tenta seduzir a cunhada e termina por levá-la à morte. Stanley estupra Blanche e a leva a loucura. Em ambos os casos, usam da violência para subjugar figuras femininas que saem de seu controle.

Em um primeiro momento essa punição às mulheres leva a um período de suposta normalidade. Raul pôde criar a sobrinha por muitos anos antes que ela fosse também seduzida pelo sexo. No caso da peça estadunidense, Blanche é internada em um hospício e a vida do casal Kowalski, agora com um filho, volta ao que se espera da família daquela sociedade pós-guerra, justificando-se assim o que acontecera. Por meio de um ato de crueldade, as coisas teriam, enfim, “voltado aos eixos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao começar este estudo, um dos objetivos era buscar a imagem da masculinidade vigente na sociedade das décadas de 1940/1950 e como elas se refletiam nas peças *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, e *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues.

Para tanto, o primeiro passo foi tentar conceituar como tais imagens estariam presente tanto na sociedade, quanto nas artes. A partir da peça *Madame*, de Maria Velho da Costa, é feita uma primeira discussão dessa masculinidade retratada, mostrando as diferentes visões de um mesmo personagem, uma retratada em seu romance original, outra pelas palavras das suas antagonistas, na releitura feita pela autora portuguesa. A peça, afinal, rediscute as narrativas paradigmáticas da Literatura Portuguesa e Brasileira, pondo no centro de sua ação a relativização das narrativas originais na medida em que deu voz às duas mulheres, motores da crise que se instaura nos protagonistas Bentinho e Carlos da Maia, desgastando as suas masculinidades fixadas pelo cânone.

No decorrer do estudo, notou-se que, em um primeiro momento na história do teatro, as mulheres serviam basicamente como contraponto para o herói, como um elemento de distração, ou melhor dizendo, de tentação. Sua interação com a figura masculina serviria para melhor caracterizá-la.

Essa foi uma questão importante observada nessa jornada: a necessidade de fazer o contraponto entre o personagem analisado e os seus pares, tanto no romance, quanto no texto teatral. No caso do romance, seria possível ter mais dados sobre as intenções e os pensamentos do mesmo, muitas vezes esclarecidos pelo narrador. No teatro, porém, temos acesso apenas ao que o personagem revela de si próprio, o que os outros falam dele e como é sua atitude em cena.

Levando-se em consideração esses dados, o próximo passo foi entender como era o contexto histórico em que os dramaturgos atuavam. Contemporâneos, escreviam em duas realidades muito diferentes. No Brasil, Nelson Rodrigues atinge o sucesso logo em 1941, com *A mulher sem pecado*. Apesar de já produzir desde 1930, o primeiro grande

sucesso de Tennessee Williams ocorre em 1944, com *The Glass Menagerie*.

Em um período em que a sociedade privilegiava os homens, é possível encontrar o mesmo tipo de tratamento nas artes. Logo após o final da Segunda Guerra Mundial, o cenário sofre mudanças que se refletiriam de forma duradoura na sociedade, e conseqüentemente nas artes. O começo do que se chamou de Guerra Fria faz com que uma nova imagem de homem fosse considerada a ideal, portador de um tipo de masculinidade que para a época seria a hegemônica.

Nos Estados Unidos, o herói de guerra e o cowboy representavam símbolos fortes do masculino. Ambos eram vencedores em uma sociedade de competições. O homem que foi para guerra, e voltou, era um símbolo de coragem e superação. O cowboy, por sua vez, era o explorador, que enfrentava o desconhecido em prol de um bem comum. No Brasil, o chefe de família, com um bom emprego e uma boa posição social recebia essa admiração. O *american way of life*, que mostrava famílias perfeitas, com pai, mãe, filhos e uma bela casa com quintal, era o padrão desejável tanto lá, como aqui.

Levando-se essas características em consideração, os dois personagens estudados teriam muito do que se classificaria como a masculinidade hegemônica. Stanley Kowalski é um chefe de família, casado e com um filho a caminho. Tem uma posição profissional invejada, uma esposa gentil e educada, foi um herói de guerra e tem, a sua volta, amigos que o seguem em suas decisões.

Raul é o chefe de uma família grande. Ele próprio bem sucedido, apesar de não haver uma alusão sobre sua ocupação. É possível entender sua posição social, ao analisar a conversa de sua sobrinha Glorinha com Pola Negri, quando ela confirma frequentar uma boa escola e ser de uma família “de posses”. Em torno do patriarca gravitam uma esposa, a sobrinha, irmãos e a mãe. Sua posição é destacada, e sempre que necessária uma intervenção, é a ele que se recorre. É dele a posição de juiz e executor.

Os dois personagens, também, se colocam como os responsáveis pelos julgamentos morais. Raul, que em um primeiro momento foi a pessoa a quem a cunhada buscou em um momento de desespero, investiga e descobre que ela era uma adúltera. Depois de presenciar como o irmão se humilha para pedir perdão para a mulher por ela

ter que traí-lo, Raul faz com que essa encaminhe o marido para outra internação. Após a família sair, coloca veneno em um copo e dá para a cunhada segurar. Depois de revelar o conteúdo do copo, exige que a mulher confesse que tinha um amante. Judite conta, antes de beber o veneno, que teve não um, mas diversos homens, que se entregara “até por um bom dia”. Ao voltar para a sala, onde sua mãe estava, Raul diz, com voz doce, que a cunhada não trairia nunca mais.

Stanley também faz o papel de defensor da moralidade ao investigar o passado de Blanche. Depois de ouvir a opinião da cunhada sobre ele, começa a buscar informações sobre o seu passado. No dia do aniversário de Blanche, enquanto Stella arruma a casa para um jantar especial, ele chega e conta à esposa tudo o que descobriu. Novamente se observa o recurso de *dizer tudo* também usado por Rodrigues ao cobrar a confissão de Judite. Stanley enumera as mentiras da cunhada, com o objetivo de criar um afastamento entre as irmãs. A primeira coisa que conta é sobre o fato de Mitch acreditar que Blanche seria pura e inocente, mas que na verdade ela teria sido expulsa do hotel onde morava por conta de seu comportamento imoral, ressaltando que o local era usado para todos os tipos de negócios, mas que mesmo eles haviam se impressionado com o comportamento da mulher. Outra revelação foi como Blanche era tida como louca na cidade de Laurel, por seu comportamento excêntrico, inclusive se envolvendo com militares de um acampamento próximo a sua casa. Por fim, desmentiu que ela teria saído de seu emprego de professora por problemas de nervosismo, revelando que na verdade ela teria se envolvido com um aluno de dezessete anos, o que provocou sua demissão. Além de fazer todas as revelações para Stella, Stanley também falou com Mitch, afastando Blanche dos dois suportes que teria.

A cena do confronto final entre os cunhados é o choque de opostos. Blanche é o drama, a poesia; Stanley é a força de trabalho, o material. Em um mundo moderno, a realidade submete o poético.

O julgamento moral ferrenho cometido pelos dois personagens parece mostrar a tentativa de se adequarem ao *status quo*, ao que seria socialmente aceito, e pedido, por seus pares. A desmoralização de um dos membros da família que estivessem sob sua

responsabilidade, poderia “ferir” sua imagem e a de sua família. Para que isso não ocorresse, recorrem às armas que têm em mãos.

Apesar de reunirem as características necessárias ao herói, há nos dois personagens fatos que tiram deles a posição hegemônica. Raul, apesar de casado e chefe da família, não foi capaz de ter os próprios filhos, tendo uma família diferente do que era o considerado ideal, visto a loucura de sua mulher. Diferente de um herói, ele recorre à violência contra pessoas indefesas para fazer sua vontade ser atendida. Outra fraqueza que o personagem deixa transparecer é o fato de ser apaixonado pela cunhada, e ter criado a sobrinha só para ele. Esse desejo que teria faz com que, em sua mente, confunda sobrinha e cunhada. Sua fraqueza torna possível que Glorinha o engane, prometendo amor, e fazendo com que ele cometa suicídio.

Stanley tem a mulher e o filho que tornariam sua família adequada aos padrões, é rodeado por amigos e mulheres, mas é pobre, ignorante, sem uma condição de vida confortável, morando em um cortiço, em uma área pobre da cidade. Ele pode ser bem colocado entre os seus pares, mas está longe de ter uma posição invejada na sociedade.

A análise dos personagens masculinos também possibilitou, por sua interação, entender qual era o papel da mulher da época. No caso da obra *Madame*, apesar de finalmente possuírem vozes para contarem suas histórias, Capitu e Maria Eduarda precisavam viver sob uma máscara de dignidade, escondendo com mentiras e meias verdades fatos de seus passados escandalosos.

Tanto Judite quanto Blanche tinham desejos e buscaram realizá-los. Seus excessos sexuais foram punidos “exemplarmente”, uma com a perda da vida, a outra da razão. Stella, a mulher que ficou ao lado do marido, termina ferida em seus sentimentos, mas com um lar e um filho nos braços. Glorinha parece ser a única figura feminina que consegue fazer o que tem vontade, saindo em busca de sua vida.

Apesar de não representarem a masculinidade hegemônica pelos motivos elencados acima, é possível afirmar que os dois personagens representavam muito do que se via em sociedade.

Tanto Stanley Kowalski, polonês-americano pobre; Raul, um carioca bem

posicionado na vida; Bentinho, um ex-seminarista com uma boa posição social; e Carlos da Maia, um rico português; tinham uma coisa em comum: o orgulho de sua posição e do bom nome de suas famílias. Os quatro personagens masculinos citados nesses textos também tinham suas fraquezas e suas maneiras de lidar com elas, daí o seu desgaste

É a observação dessas fraquezas que torna possível afirmar que, apesar de representarem bem os homens retratados no contexto histórico em que se inseriam, não poderiam ser considerados exemplos a serem seguidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATKINSON, Brook. **New York Times - First night at theatre**. Disponível em: <<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1947/12/04/104386189.html?pageNumber=39>>. Acesso em 12/01/2019.

ATKINSON, Brooks. **Streetcar tragedy**. The New York Times, New York, 14 de dezembro de 1947.

BARTHES, Roland. **Fragmentos do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F Alves, 1981, 2ª ed.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo [2]**. Lisboa: Quetzal Editores, 2008.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. **A personagem do romance; Literatura e personagem; A personagem no teatro**. In. _____: **A personagem de ficção**. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CONNELL, Raewyn. **Gênero em termos reais**. São Paulo: nVersos, 2016.

_____. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

_____. **Masculinities**. California: University of California Press, 2005.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. **Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept**. *Gender & Society*, v. 19, n. 6, p. 829-859, Dec. 2005.

COSTA, Maria Velho da. **Madame**. Lisboa: Edições Cotovia, 2000.

DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2011.

DORIA, Gustavo. **Conversa com o diretor e o empresário, também ator, da nova peça de Nelson Rodrigues**. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1957. Coluna O Globo nos teatros, p. 18.

DORIA, Gustavo. **Perdoa-me por me traíres**. O Globo, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1957. Coluna O Globo nos teatros, p. 10

DOWNER, Alan S.(org.). **O teatro norte-americano de hoje**. São Paulo: Cultrix, 1969.

ESTEREÓTIPO. In: DICIO – Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/estereotipo/>>. Acesso em: 30/01/2019.

EURÍPEDES. **Ifigenia em Áulis**. São Paulo: Zahar, 1993.

FALK, Signi L. **Tennessee Williams. Coleção Clássicos do nosso tempo**. Rio de Janeiro: Lidador,

1961

FERNANDES, Natan. "**O 'american way of life' está atrelado a um padrão de beleza e gênero**". Revista Galileu: Globo, 2018.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Haroldo de Campos; intro. e org. Trajano Viera; 2 v. (bilíngüe). São Paulo: Arx, 2003

HOOPER, Michael S. D. **Sexual Politics in the work of Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

GASSNER, John. **Rumos do teatro moderno**. Rio de Janeiro: Lido, 1965

GOTTFRIED, Martin. **Teatro dividido**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.

GOULD, Jean. **Dentro e fora da Broadway – o teatro moderno norte-americano**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

JACKSON, Esther M.. **Tennessee Williams**. In: DOWNER, Alan (Org). **O teatro americano de hoje**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus V. de; FERNANDES, Luiz Estevam; KIERNAN, Robert F. **A literatura americana pós 1945 – Um ensaio crítico**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1988.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis: Vozes, 2008.

LONGO, Rafael (tradutor). **O livro da História**. São Paulo: GloboLivros, 2017.

LUNA, Sandra. **Dramaturgia e Cinema: Ação e Adaptação nos Trilhos de Um Bonde Chamado Desejo**. João Pessoa: Idea, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **O panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997. MELLO,

Renato. **Crítica: Perdoa-me por me traíres**. Botequim Cultural. Disponível em

<<http://botequimcultural.com.br/critica-perdoa-me-por-me-traiores/>>.

Acesso
em

10/12/2018.

NABUCO, Carolina. **Retrato dos Estados Unidos à luz da sua Literatura**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NELSON Rodrigues. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**.

São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4409/nelson-rodrigues>>.

Acesso
em:

30/01/2019. Verbete da enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7

PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2008.

PRADO, Décio de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ONU. Assembleia Geral das Nações Unidas. **Conheça a ONU**. 2018. Disponível em <<http://nacoesunidas.org/conheca/>>. Acesso em 27/12/2018

RICE, Elmer. **Teatro vivo**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. RACINE, Jean. **Fedra**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc, 1950.

RODRIGUES, Nelson. **Perdoa-me por me traíres**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SAVRAN, David. **Communist, Cowboys, and Queers – The politic of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams**. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.

SHAKESPEARE, William. **The complete Works**. General editors Stanley Wells and Gary Taylor; New York, Oxford University Press, 1991.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UNICAMP. **O teatro de revista**. Disponível em

<<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm>>. Acesso em

12/12/2018.

WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named Desire**. Nova York: New Directions, 2004.

_____. **Memórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. **On a streetcar named success**. The New York Times, New York, 30 de novembro de 1947.

_____. **Um bonde chamado desejo**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LPM Editores, 2008.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. **1968: Eles só queriam mudar o mundo**. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.