



MEMÓRIA HISTÓRICA NA DRAMATURGIA DE TENNESSEE WILLIAMS

Lajosy Silva*

Faculdade de São Bernardo do Campo – FASB

lajosy@uol.com.br

RESUMO: Este artigo pretende discutir a memória histórica na dramaturgia do norte-americano Tennessee Williams. Na maioria das vezes, sua dramaturgia é vista sob uma perspectiva psicológica, desconsiderando as questões históricas e a contextualização sóciopolítica dos Estados Unidos em seus trabalhos. Em relação a isso, há inúmeras possibilidades de leitura que ultrapassam as análises psicológicas que geralmente são feitas no que diz respeito à construção das personagens, o tema da loucura e da cultura sulista.

ABSTRACT: This essay aims to discuss the historical memory in the writings of the North-American author Tennessee Williams. Mostly this author's works have been taken under a psychological perspective and aspects like history and socio-political of the US context is not related to his works. Regarding this there are many possibilities in terms of reading that go beyond the psychological analysis that are usually made due to the construction of characters, the madness theme and the southern culture.

PALAVRAS-CHAVE: História – Teatro – Crítica – Revisionismo – Política

KEYWORDS: History – Drama – Criticism – Revisionism – Politics

No livro *Memórias*¹, Tennessee Williams procura esboçar um panorama autobiográfico de suas experiências teatrais, à medida que descreve o processo de criação e encenação de suas peças no cenário teatral norte-americano. O dramaturgo expõe sua crítica ao *establishment* (entendido aqui como a *Broadway* e uma crítica conservadora), uma vez que não há espaço para dramaturgos que não conseguem produzir sucessos de bilheteria ou qualquer estímulo para o experimentalismo em espaços alternativos. Este *establishment* diz respeito também, na maioria das vezes, à

* Graduado em Letras (Português e Inglês e respectivas literaturas) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Estudos Literários pela UNESP – Campus de Araraquara. Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na USP – Universidade de São Paulo. Professor da Faculdade de São Bernardo do Campo - FASB.

¹ WILLIAMS, Tennessee. *Memórias*. Tradução de Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

crítica que o autor faz à ideologia dominante norte-americana como a alienação e o individualismo.

A produção literária de Tennessee Williams conta trinta e duas (32) peças curtas, sete (7) médias e vinte e quatro (24) longas, assim como várias adaptações para o cinema e TV. Porém, percebe-se que suas tentativas de estabelecer uma produção literária para além dos cânones que o consagraram (*The Glass Menagerie*, *Gata em Teto de Zinco Quente* e *Um Bonde Chamado Desejo*) termina por reduzir o conjunto de sua obra a aspectos relacionados à descrição de uma cultura sulista e à psicologia das personagens de suas peças, quando analisadas por críticos e teóricos no campo dos estudos literários e biográficos, principalmente, se consideramos a época em que esses escritos foram produzidos (durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, fase mais produtiva do autor). A proposta é rever até que ponto os aspectos autobiográficos podem interferir no processo de criação do artista, valorizando o contexto histórico, bem como reavaliar, ainda, uma fortuna crítica baseada em tentativas equivocadas e reducionistas de interpretação do conjunto da obra do dramaturgo norte-americano.

O conjunto de obras de T. Williams abrange a poesia, o conto e o romance, mas o autor é mais conhecido como dramaturgo. Embora tenha se aventurado em todos os gêneros literários, T. Williams conseguiu manter um estilo que é comum tanto no teatro, quanto na prosa e na poesia. Em quase todas as obras, é possível reconhecer uma preocupação com a poesia – sobretudo a poesia imagética e simbólica – que descreve o microcosmo das suas personagens na prosa e no teatro, assim como uma crítica à sociedade norte-americana que passa quase despercebida pela crítica. Não é de estranhar que Tennessee Williams pertença a uma tradição americana de um teatro calcado no drama familiar. Contudo, ignorar que seu teatro busca analisar o macrocosmo da sociedade de classe média americana a partir do espaço individual é desconsiderar os aspectos mais importantes da sua obra, até mesmo porque suas peças diluem bastante a estrutura dramática. Mesmo quando a família aparece no material representado, não é ela, necessariamente que está em foco, e sim as distorções que são produzidas em seu interior pelo sistema ideológico dominante, pela ideologia do sucesso e do consumo.

Para muitos críticos americanos, Mary McCarthy² e John Gassner e outros brasileiros Gerard Bornheim e Sábado Magaldi, as peças de Tennessee Williams estão presas a psicologismos, à temática da loucura e à decadência da sociedade sulista, reduzindo assim a crítica social e contextualização histórica do seu trabalho. Contemporâneo a Williams, Arthur Miller afirmou certa vez que enquanto o autor “não mergulhasse suas personagens na história, elas jamais seriam verdadeiramente humanas. Não passariam de ficção novelesca e o dramaturgo teria sempre que usar o artifício formal da crueldade para manter vivo o interesse do público”.³

Não se trata de desconsiderar esses aspectos apontados por críticos e detratores da obra de Tennessee Williams, mas é possível encontrar aspectos políticos e históricos a serem considerados no conteúdo e na forma das peças. Antes de mais nada, é importante salientar que o teatro de T. Williams é herdeiro de uma tradição do teatro moderno iniciada por Ibsen, Tchekhov e Strindberg. A influência destes autores é fundamental para compreendermos o percurso da literatura dramática norte-americana.

Num primeiro momento, é Eugene O’Neil quem se apóia em elementos naturalistas e psicológicos de August Strindberg – repleta de violência e choque constante entre classes como observamos em *Senhorita Júlia* – quando o dramaturgo norte-americano descreve o mundo dos marginalizados em peças curtas como *O Macaco Peludo* e *Antes do Café*. Em outras obras, O’Neil explora o choque entre os ideais norte-americanos do vencedor e do colonizador e as frustrações do indivíduo diante da morte em peças como *Desejo* e *Electra Enlutada*, tornando-se um dos maiores cânones da dramaturgia norte-americana. Nessas duas peças, por exemplo, observamos o quanto o elemento central é o mundo da propriedade e da classe proprietária: a luta pela terra entre as gerações em *Desejo* e a destruição de uma família abastada e representante de uma economia agrária e mercantilista em *Electra Enlutada*, inspirada na trilogia *Oréstia* de Ésquilo.

Dessa forma, notamos o porquê de John Gassner alçar Eugene O’Neil à condição de principal dramaturgo norte-americano, do século XX, em sua coletânea de críticas *Mestres do Teatro*.

² Mary McCarthy (1912-1989) é romancista e crítica de arte, escrevendo para várias revistas nos Estados Unidos. Por muito tempo, McCarthy foi ativista de esquerda, publicando vários ensaios, tendo o romance *The Group* (1963), um retrospecto da sua produção literária e crítica.

³ WILLIAMS, Tennessee. **Memórias**. Tradução de Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. v.

Por outro lado, Arthur Miller é influenciado pela crítica social das peças de Ibsen que dissecam a sociedade burguesa e apresentam a sua decadência moral. Diante de peças como *Casa de Bonecas* e, principalmente, *O Inimigo do Povo*, é possível reconhecer a influência de Ibsen nas peças de A. Miller, quando o autor norte-americano trata das incertezas do herói comum que se divide entre os seus conflitos individuais e os imperativos da coletividade em peças como *As Bruxas de Salem* e *Morte de um Caixeiro Viajante*.

Por mais que se distancie do aparente e evidente teatro político de Arthur Miller, não apresentando a variedade de temas de Eugene O’Neil, Tennessee Williams defende uma crítica aos padrões estabelecidos pelo *mainstream* e a loucura de uma sociedade marcada pela alienação, consumismo e incapaz de lidar com o diferente. O *mainstream* aqui pode ser compreendido como uma representação de valores do patriarcado protestante, cujo ensejo é preservar o direito à propriedade e a manutenção da unidade familiar, sobretudo, considerando a valorização do mercado que obriga o marginalizado, os *losers* e *outsiders*, perdedores e fora do padrão normativo.

Em peças como *Summer & Smoke*, a maioria dos críticos vê a pureza na imagem do anjo, um monumento do passeio público com as asas levantadas, que parece beber a água de uma fonte, detalhe descrito na rubrica inicial da peça. Ele simboliza a pureza perdida e situa o amor entre os protagonistas. Após o reencontro entre dois amigos de infância, Alma Winemiller e John Buchanan, temos a renovação de um sentimento que os atraía desde crianças.

Sob uma perspectiva simplista, poderíamos dizer que Alma é a alegoria do espírito, pois ela representa a dama sulista, seguidora fiel dos ensinamentos puritanos, filha de um pastor protestante. A personagem é uma intelectual refinada que tem como obrigações dar assistência à mãe, com problemas mentais, e ajudar o pai como professora de canto nos eventos promovidos na paróquia da cidade. Assim como Blanche Dubois, Alma possui gestos afetados, como o hábito de pronunciar a letra “a” bem aberta à maneira inglesa, proveniente da educação em Oxford. A personagem adquire um nervosismo exagerado quando canta no coral da igreja; à medida que se sente nervosa, ela emite gritinhos histéricos quando se assusta ou quando é surpreendida por movimentos bruscos. Alma e Blanche possuem os mesmos gostos por roupas, isto é, a cor branca prevalece na sua indumentária que se assenta nas reuniões da igreja e em eventos sociais do cotidiano sulista.

O conflito de Alma é causado pelo seu amor frustrado por John Buchanan Jr., um jovem médico vizinho, com quem conviveu durante a sua infância. A tensão criada pelo reencontro entre os dois amigos ocorre nas mesmas proporções que o conhecimento travado entre Blanche e Stanley. Entretanto, Alma está apaixonada pelo jovem médico que não aprova o puritanismo daquela cidade, onde os prazeres dos habitantes se resumem à igreja ou aos aborrecidos encontros literários na casa dos Winemiller. John se assemelha a Stanley na medida em que ele corresponde ao herói despojado, amante da vida e do sexo. A personagem ignora as convenções sociais defendidas por Alma que o critica por não resistir às tentações do sexo. Ele frequenta o Cassino *Moon Lake*, onde ocorrem as brigas de galo e a dança sensual que destoam do cenário inicial e bucólico descrito, a imagem do anjo. O cassino foi retomado em *Um bonde chamado Desejo*, pois é o mesmo lugar em que Blanche perde o marido ao som da polca varsoviana.

Alma rejeita o padrão de vida de John, pois ele defende a busca pelo prazer e a ausência de compromisso com os padrões sociais, como uma resposta à sociedade puritana local. Para o médico, o amor é como o mapa de anatomia do seu consultório, que simboliza a carne, as entranhas do ser humano que precisam ser satisfeitas biologicamente. O processo de satisfação e consumação do desejo é uma temática freqüente na obra de Tennessee Williams. No entanto, o desejo aqui é visto como algo que se torna mais do que desejar e esperar pela concretização do amor. Trata-se de uma resposta à repressão puritana do patriarcado protestante.

Apesar de ser um pouco mais refinado, John se aproxima da composição de Stanley Kowalski na sua defesa do sexo, como um ritual contínuo da sobrevivência. Em contraposição ao amor carnal defendido por John, Alma acredita que o amor pode ser um sentimento sublime, comparado a uma catedral gótica que se eleva além dos limites do corpo humano. A personagem recusa a paixão de John, pois a sua visão de amor é psíquica, ao passo que ele acredita que o ser humano tem fome de amor físico.

Ironicamente, quando perde o pai, John assimila a filosofia puritana da cidade e converte-se em um pacato médico. A mudança de John ocorre quando Alma resolve se entregar a ele, que parece não estar mais interessado na sua antiga paixão. John acaba por aceitar a antiga filosofia de Alma, que reconhece a ironia do desencontro entre as duas personagens: eles teriam trocado de personalidade, pois agora, no fim da peça, ela acredita no amor carnal, ao passo que John finalmente compreende e aceita o

significado do nome Alma, a mulher espiritual e sublime como o anjo de pedra da fonte. O moralismo triunfa, mas não por que Tennessee Williams valorize o moralismo – como alguns críticos tentam levantar – em detrimento do indivíduo que se insurge contra a sociedade protestante norte-americana. Esse moralismo que o autor analisa e critica na obra representa o sufocamento de uma sociedade incapaz de lidar com suas neuroses, provenientes de um *establishment* repressor e fascista, antes mesmo dessa expressão ganhar força com Benito Mussolini. É a mesma cultura que estabelece a repressão ao *freak*, àquele que não segue padrões de moral e conduta estabelecidos tão presente no *common sense* anglicano de John Paine.

O significado do título original da peça, *Summer & Smoke*, está nessa passagem: Alma justifica que a moça puritana e frígida do passado tinha morrido naquele verão, restando a fumaça que simboliza sua morte. A passagem do outono para o inverno a transformou em uma nova mulher que, agora, está preparada para oferecer o seu corpo, como prova de seu amor.

Assim como Blanche – que se entregara a vários homens para resgatar seu amor próprio e vaidade perdida – Alma começa o processo da descoberta do sexo com um desconhecido, quando ela conhece um caixeiro viajante que está passando pela cidade em direção ao Cassino *Moon Lake*. Trata-se do diálogo final da peça sob a figura imóvel e sintomática do anjo de pedra, descrevendo a simbologia da inocência perdida e petrificada como uma imagem cristã.

Com um material perfeito para um melodrama, Tennessee Williams frustra as expectativas do público de classe média, quando encerra a peça com um final não conciliador, em aberto como na maioria das suas peças. A crítica dificilmente observa que Tennessee Williams lança um olhar crítico e distanciado sobre a sociedade norte-americana, uma vez que se recusa a julgar as personagens e estabelecer morais de conduta, como erroneamente observa Mary McCarthy. De fato, Iná Camargo Costa⁴ comenta a crítica de McCarthy, ao contrapor sua idéia de que “Williams não facilita a vida de ninguém, assim como Tchekov, que depois dizia entender por que o público não ria em suas comédias”.⁵

⁴ Iná Camargo Costa é professora do Departamento de Teoria Literatura da Universidade de São Paulo, tendo inúmeros trabalhos publicados sobre teatro, assim como análise dos movimentos de esquerda nos Estados Unidos e seus diálogos com o movimento brasileiro.

⁵ CAMARGO, Iná Costa. **O Panorama do Rio Vermelho**. São Paulo: Nankin Editora, 2001, p. 140.

Em *The Glass Menagerie*, temos em Amanda Wingfield um outro arquétipo da mulher sulista, para alguns críticos, uma peça autobiográfica de Tennessee Williams, cuja “inspiração” e base para construção seria a mãe do próprio autor, Edwina Dakin Williams. Esta, diante da encenação da peça, teria afirmado que não conseguia se ver em Amanda Wingfield, o que não nos deve surpreender, uma vez que essa peça é um microcosmo representativo do que o dramaturgo quer discutir (alienação, efeitos da grande Depressão Econômica), não se preocupando, efetivamente, em estabelecer um relato pessoal; por mais que encontremos referências bibliográficas na obra.

Para quem se interessa por descrições e psicologismos, Amanda Wingfield é uma sulista de meia idade, bela e tagarela que manipula os filhos Tom e Laura. Segundo Amanda, o marido está ausente, porque ele trabalha como funcionário de uma grande empresa, mas Tom desmente a versão da mãe, quando ele revela que o pai os abandonara por não suportar o peso de sustentar uma família durante a primeira guerra. Amanda critica a alienação de Tom, que se refugia em cinemas para escapar da realidade sufocante do seu ambiente familiar. Ela ordena que Tom a ajude na busca de um marido para Laura, cujo papel submisso e tímido no seio familiar pode ser interpretado como o reflexo das ilusões da mãe, quanto ao casamento e à projeção na sociedade.

Ao longo da peça, há a exibição de legendas como títulos em todas as cenas. Essas legendas estão entre os vários recursos de quebra do padrão dramático na peça e possuem um caráter indiscutivelmente épico, uma vez que comentam, criticam ou antecipam elementos da cena sobre a qual se projetam. Há também o uso da música, que é marcante nesta peça como em *Um Bonde Chamado Desejo*.

Tom abre a cena de *The Glass Menagerie* e afirma que tem “truques” no seu bolso, e estabelece-se, assim, uma leitura como algo oposto ao do “mágico”, ilusionista (característica essencial do drama) para que o leitor reflita sobre o que está para ser encenado. Nesse caso, Tennessee Williams utiliza recursos do metateatro para desconstruir a própria cena dramática, quando Tom fala sobre o cotidiano dos *Wingfields*, a contextualização simbólica dos cegos quando “a grande classe média da América estava matriculando-se numa escola para cegos”.⁶ A cegueira pode ser vista como os efeitos da depressão que impedem o americano médio de ver o que está se

⁶ WILLIAMS, Tennessee. **The Glass Menagerie**. New York: New Directions, 1999, p. 5.

passando no país, destruído pela especulação nas bolsas de Nova Iorque. Mais adiante, Tom apresenta-se como narrador da peça e personagem, assim como as demais.

No desejo de salvar a própria vaidade e os últimos resquícios de refinamento, Amanda tece longos comentários acerca dos seus antigos admiradores e pretendentes, assim como Blanche, que confrontada com a sua decadência, afirma ter sido bela e interessante. A personagem não consegue esquecer os dezessete rapazes que um dia a procuraram em uma noite: é uma idéia fixa que a persegue, tal como a vaidade de Blanche em seus momentos de delírio, quando ela conversa sozinha e embriagada com alguns admiradores, vestida com a roupa puída das antigas festas em Laurel.

Amanda tenta ignorar a timidez e a perna aleijada de Laura que podem ser os primeiros obstáculos para uma ascensão social, revelando aí, muito antes das teorias sobre o “politicamente correto” que iriam predominar no final do século XX, a imagem da matriarca protestante que ignora os defeitos dos filhos e de toda uma sociedade. Amanda matricula a filha em uma escola de datilografia, pois ela acredita que Laura pode ser independente, chamando a atenção de algum pretendente por ser datilógrafa. Representada e contextualizada hoje, a peça poderia render uma boa comédia, levando em conta o ridículo que a cena apresenta e as constantes transformações pelas quais a nossa sociedade passou: o que uma datilógrafa poderia representar numa sociedade que exige inúmeros cursos de aperfeiçoamento de um candidato a emprego para um mercado de trabalho que não o absorve?

Por outro lado, Amanda também compreende – pela experiência própria de mulher abandonada – a visão da mulher solteirona na sociedade sulista que pode se tornar um estorvo para a família. Esse ponto é interessante para estabelecer o quanto Amanda não pode ser vista como uma vilã e tirana no sentido do drama puro e simples, que estabelece o estereótipo comum da mãe opressora como na maioria das telenovelas brasileiras. Amanda é tão vítima de si própria, quanto opressora, quando manipula os filhos e provoca os conflitos da peça.

Com o intuito de evitar o isolamento de Laura, ela planeja casar a filha com o primeiro cavalheiro que possa assegurar-lhe uma espécie de tranqüilidade financeira e social. Na peça, a esperança para Laura surge na figura de Jim, o *gentleman caller* – um colega de trabalho de Tom, um desportista admirado na época de colégio e reduzido a um simples empregado da loja de sapatos. Jim é convidado para um jantar na casa dos Wingfield, onde Laura lhe seria apresentada como uma possível namorada.

Para esse jantar, Laura é preparada como uma boneca para encantar Jim e conseguir a promessa de um bom casamento. De fato, Jim encanta-se com a fragilidade e a sensibilidade da moça, embora ele sinta-se ameaçado pelo seu universo poético e incomum: Laura possui uma coleção de animais de vidro para os quais devota um amor triste e solitário.

Dentre os animais do zoológico de vidro, Laura pode ser comparada ao unicórnio, o seu animal preferido da coleção, um ser diferente que precisa ser amado e compreendido. Assim como Blanche – comparada a uma mariposa –, Laura é delicada e frágil como os animais de vidro que ela guarda na estante. Assim como Mitch representa a única esperança para Blanche na procura pelo amor, Jim é o homem gentil que pode resgatar Laura da solidão e do isolamento.

Tal como Mitch, Jim representa o norte-americano comum e sem imaginação, pois as duas personagens representam o fracasso social e o falso herói para as mulheres problemáticas, nas peças de T. Williams. Eles não conseguem proporcionar um final conciliador para as mulheres frágeis e indefesas do universo literário do autor.

A esperança de Laura é destruída quando Jim afirma estar comprometido com uma outra moça. Esta cena é simbolicamente marcada quando Jim – após dançar com Laura – derruba o unicórnio e quebra seu chifre, acabando por igualar o bibelô de vidro aos demais animais da coleção. A perda do chifre também simboliza a destruição do amor: Jim sente-se ameaçado por uma mulher enigmática e inteligente, cujo aspecto frágil e tímido esconde uma sensibilidade incomum que não se adapta à sua visão cotidiana e egoísta, quando o homem deve ser seguro de si mesmo para ser respeitado por uma mulher.

Ao contrário de outras personagens do dramaturgo, que se mostram exuberantes para o espectador como Amanda e Blanche, Laura é dificilmente analisada como uma representação do sufocamento das relações interpessoais, marcada por condicionamentos de ordem social e econômica: a ausência de um marido que a sustente por ser “aleijada” (palavra que Amanda evita usar a todo instante) e o fracasso pessoal por não se enquadrar no *American Dream* tão presente no discurso da mãe. O que se vê no palco ou no imaginário que podemos fazer dele, ao ler a peça, são os frangalhos de uma família destruída pelo sistema que um dia os nutriu e que agora parece desprezá-los.

Esse longo desencontro parece revelar uma delicadeza que pode solapar a visão crítica presente no texto. Com efeito, trata-se de uma peça calcada na estrutura de *memory play*. Porém, é importante observar a forma como ela apresenta-se ao espectador: o narrador distanciado (Tom, uma das personagens da peça), que busca analisar aquele passado sob uma perspectiva crítica, um elemento epicizante o qual pode fornecer um painel interessante sobre as mazelas sociais de uma América, escondida no ambiente doméstico tão presente na obra de Tennessee Williams; nem por isso, menor se comparada a *The Crucible* e *After the Fall*, de Arthur Miller.

Ao analisar a estrutura da peça como uma *memory play*, Sábato Magaldi⁷ propõe uma leitura simbólica do papel de Tom na peça:

Tom abre o véu da cena doméstica para introduzir a mãe e a irmã e, indiretamente, justificar a vida errante (de poeta boêmio) que leva. Um ponto em comum liga as quatro personagens que formam a trama: a frustração, o desequilíbrio entre o presente insatisfatório e os sonhos de antes.⁸

De acordo com essa leitura de Sábato, *The Glass Menagerie* marca a tragédia familiar pontuada pelo fracasso e pela solidão, quando a mediocridade e a incompreensão – para muitos, as maiores tragédias no universo de T. Williams – ditam as regras, terminando por dominar as personagens, à medida que elas representam os perdedores, *outsiders*, da sociedade norte-americana.

Para S. Magaldi, a história é tênue, pois o autor parece estar preocupado mais com a estrutura poética e imagética da peça do que com as personagens e as suas ações. As rubricas são ricas em sugestões de iluminação que valorizam o teatro plástico defendido pelo autor.⁹ A peça parece retratar os ditames do seio familiar, que se resumem ao compromisso e à fidelidade para com os parentes, em confronto com a auto-realização do indivíduo com poucas responsabilidades familiares. Entretanto, em nenhum momento, é levada em conta a questão econômica que predomina sobre os conflitos e a psicologização das personagens: com exceção de Tom, elas, de fato, não interagem com o meio que procuram ignorar, mas acabam por revelar as estruturas de poder dessa sociedade, quando se negam a admitir o fracasso e buscam refúgio numa falsa moral que as contaminou.

⁷ MAGALDI, Sábato. Tennessee Williams evoca o passado. In: **O texto no teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

⁸ Ibid., p. 353.

⁹ Ibid., p. 354.

Gerard Bornheim¹⁰ também cai na armadilha ao reduzir o teatro de Tennessee Williams a um realismo decadente, uma vez que é “típico de uma dramaturgia que teima em fixar-se em problemas excessivamente particulares e subjetivos. É um teatro que prolonga uma agonia sempre mais comprometida com a morbidez e a ausência de perspectiva novas” e propõe como antídoto [sic] para esse teatro a encenação e leitura de textos clássicos.¹¹

A crítica brasileira e a americana parecem ser uníssonas no reducionismo como encaram a dramaturgia de Tennessee Williams, uma vez que é mais fácil reconhecer seus defeitos estruturais e formais, comparados a modelos clássicos (tendo em vista o drama burguês, por exemplo), a reconhecer as fissuras e rachaduras que o próprio dramaturgo expõe do drama. Este conceito, aliás, parece deslocado no tempo e no espaço na maioria dessas críticas, ausentes de uma contextualização histórica que oriente o espectador e o leitor do que se possa entender por teatro contemporâneo.

Para S. Falk¹², “o tema principal das peças *A rosa Tatuada* e *Gata em Teto de Zinco Quente* leva diretamente a uma cama de casal”.¹³ A crítica na época não parecia muito preocupada com o símbolo da cama de casal, uma vez que as personagens utilizam o sexo como libertação das suas angústias diante de uma realidade que não conseguem transformar. É interessante observar que nessas duas peças de Tennessee Williams, Margaret (*Gata em Teto de Zinco Quente*) e Serafina (*A Rosa Tatuada*) não foram perturbadas pelos padrões estabelecidos da sociedade puritana. Embora Serafina seja uma católica convicta e tente manter a imagem do marido morto, ela se liberta quando se entrega para Álvaro, um caminhoneiro belo e gentil.

A Rosa Tatuada é uma comédia sobre o amor, algo raro na dramaturgia de Tennessee Williams, representado na italiana Serafina Della Rosa. A personagem perde o marido em um acidente e permanece isolada das pessoas e da própria filha, entregando-se à depressão e ao vazio deixado pelo falecimento. Quando Rosa encontra Álvaro – um jovem rapaz que a faz lembrar do marido –, a personagem entrega-se à paixão que a faz reviver e a liberta do passado.

Na análise da peça, S. Falk afirma que “Serafina é um retrato lírico da camponesa italiana, sendo também a encarnação de uma crença, a afirmação do sexo

¹⁰ BORNHEIM, Gerard. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

¹¹ Ibid., p. 24.

¹² FALK, S. **Tennessee Williams**. Rio de Janeiro: Ed. Lidor, 1967.

¹³ Ibid., p. 93.

como a raiz principal de uma existência completa”.¹⁴ A personagem encontra beleza tanto na cama, quanto na imagem de Nossa Senhora que ela venera e renega quando não é atendida nos seus pedidos. Ela acredita ser o sexo a única expressão válida da vida e compreende, perfeitamente, que a paixão opõe-se à morte, subjugando-a no desenlace da peça. Nela, os símbolos eróticos podem ser encontrados em abundância: o bode que berra, o pardal barulhento, os ásperos gritos de pássaros, o ruído penetrante da risada de um negro e a entrada do luar na casa de Serafina. Esses elementos simbólicos descrevem o desejo natural que deve prevalecer sobre a alma reprimida e solitária. O rito do amor pode ser interpretado como um ritual de integração com a vida, quando a religião legitima a união entre o homem e a mulher. Em contraposição à imagem do desejo criada por Blanche – um desejo que destrói e conduz à punição –, Serafina parece representar a mulher que se reencontra no direito ao prazer e a uma sexualidade plena, consciente dos seus riscos e acertos.

Álvaro Mangiacavallo é a imagem do homem sensual, cuja sexualidade natural e franca liberta a mulher do puritanismo protestante dos Estados Unidos. A personagem tem o seu paralelo em Stanley Kowalski e John Buchanan, que utilizam o sexo para dar sentido à vida.

É interessante observar que Tennessee Williams utiliza nomes estrangeiros para simbolizar personagens cheios de vida, estabelecendo um contraste com os anglo-saxões sexualmente insípidos. O autor indica a influência do escritor inglês D. H. Lawrence que propõe o sexo como uma ação libertadora do homem e da mulher da sociedade puritana e repressora, inscrevendo, portanto, a sexualidade humana como um agente libertador e político, muito antes das inúmeras revoluções de comportamento durante os anos 1960. Desse modo, o estrangeiro pode ser visto como o elemento estranho e perturbador que atrai a mulher norte-americana, insatisfeita com o casamento burguês.

Na peça *Gata em Teto de Zinco Quente*, Margaret Pollit é a mulher decidida e vitoriosa que põe em xeque os valores morais da sociedade sulista. A personagem tenta romper com os valores da família do marido, baseados na hipocrisia e no materialismo. Margaret é a gata em teto de zinco quente que se agita para mudar as pessoas e o ambiente que a cerca. Como uma gata sedutora e ligeira, Margaret acredita que pode

¹⁴ FALK, S. **Tennessee Williams**. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1967, p. 95.

resolver os conflitos do marido e reconstruir o seu casamento por meio do sexo. Outro dado aqui é o fato da personagem precisar gerar um descendente para Brick, o filho favorito do patriarca, a fim de assegurar a posse da herança familiar.

Margaret sente-se intrusa e marginalizada no clã Pollit por não ter filhos com o marido, Brick, que a despreza e apóia-se na bebida para recuperar a perda de um amigo. Apesar do desprezo e da indiferença do marido, Margaret o ama, mesmo quando ele a incita a arranjar um amante: “Eu não consigo ver outro homem além de você! Mesmo com os olhos fechados...”.¹⁵ A comparação entre Maggie – como ela é chamada pela família – e a gata revela o estado emocional das personagens em seu ambiente. A peça descreve a relação tumultuada do clã Pollit, as mágoas e os ressentimentos entre os familiares: a relação de Brick, o filho preferido, e Gooper, o desprezado, o casamento fracassado de Big Daddy e Big Mamma, a ganância de Mae, a cunhada de Maggie e mãe de cinco filhos que são manipulados para alcançar a benevolência financeira dos avós.

Big Daddy é o pai de Brick que se cansou da vida mediana da família. Assim como Margaret, ele acredita na vida e na esperança, após ser informado de que não tem câncer. Ele acredita que renasceu após a notícia e planeja retomar a sua vida, reconhecendo o seu desprezo pela mulher e pelas instituições sociais como a igreja e a sua família desunida.

Diante desse resumo, poderíamos afirmar que estamos diante de um “novelão”. Entretanto, muito mais do que um recorte da família sulista, Tennessee Williams mostra-nos uma sociedade obcecada pelo dinheiro e sucesso pessoal. Aqui temos o ex-jogador de futebol fracassado, o irmão medíocre como funcionário do pai, a cunhada interesseira e a esposa insatisfeita sexualmente. Entretanto, a chave da peça está na representação que Tennessee Williams faz dessa sociedade, marcadamente alienada. O anúncio da morte do patriarca parece ser a única verdade a ser compreendida pelas personagens que – ainda assim – tentam alienar-se com pensamentos centrados na herança. A morte, aqui, ganha o significado político da verdade diante da incompetência e da falsidade de instituições como a família.

Quanto à forma, Tennessee Williams parece valorizar a concentração das personagens em uma determinada crise, em que tudo adquire o valor de uma falsa

¹⁵ WILLIAMS, Tennessee. **Tres dramas:** La rosa tatuada, Gata sobre el tejado de zinc caliente e Camino Real. Buenos Aires: Sudamerina S/A, 1958, p. 45.

revelação ou conciliação insatisfatória. A mesma conciliação insatisfatória pode ser encontrada na conclusão de *Um bonde chamado Desejo*, quando não há uma indicação precisa do destino de Blanche e das demais personagens. A falsa revelação ocorre em *Gata em Teto de Zinco Quente*, quando criamos uma expectativa em relação à sexualidade de Brick Pollit. No entanto, o mistério é um elemento comum na caracterização dramática para que haja a suspensão do espectador na criação das suas expectativas, quanto à cena apresentada no palco.¹⁶

Falk afirma que “o drama é completamente subjetivo, o mesmo acontecendo em relação a seus personagens. É rara uma peça na qual a exteriorização do pensamento e dos sentimentos é completa”.¹⁷ O crítico não reconhece que Tennessee Williams não se interessa em desvendar o mistério de Brick, assim como não lhe interessa apontar um culpado para a tragédia de Blanche Dubois. A análise crítica de uma sociedade corroída pelo egoísmo e pela loucura é o que mais interessa ao dramaturgo

Na opinião de S. Falk, “T. Williams é imparcial, pois ele valoriza tanto o homem primitivo quanto a aristocrata decadente”.¹⁸ O autor teria o hábito de se identificar com o ponto de vista das suas personagens femininas, cuja fragilidade opõe-se ao mundo viril dos homens.

De qualquer forma, o autor não está interessado no otimismo ingênuo do norteamericano ao valorizar a vitória de Stanley sobre Blanche, pois não há indícios textuais que apontem para isso, a não ser a derrota coletiva da sociedade incapaz de lidar com as diferenças. A perspectiva temporal de Stanley é típica da sociedade contemporânea, orientada pela mentalidade prática: o passado da família Dubois não tem valor porque não é mais utilizável, assim como a cultura, a sensibilidade e tantas outras abstrações que parecem não ter serventia para uma sociedade tão preocupada com o lucro. É importante ressaltar que Blanche é professora de literatura e, assim como Alma Winemiller, professora de canto, são destituídas de um pensamento prático para sobreviver no mundo moderno. A tragédia de Blanche é muito mais uma tragédia coletiva do que individual, pois ela escancara as estruturas de poder de uma sociedade incapaz de lidar com seus doentes, suas derrotas e perdas pessoais.

¹⁶ FALK, S. **Tennessee Williams**. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1967, 106.

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

Por outro lado, a tragédia de Blanche também pode ser vista como uma falsa tragédia, pois não há catarse possível e não há legitimidade para a personagem nem diante do seu passado, nem diante de sua condição presente de vida. Não sabemos até que ponto as próprias reminiscências de Blanche são verdadeiras, assim como ocorre com Amanda em *The Glass Menagerie*. Blanche pode ser tão manipuladora e dominadora, personificando assim a velha classe proprietária e aristocrática do Sul em sua decadência diante do mundo industrializado e competitivo da imigração e do trabalho.

É certo afirmar que Tennessee Williams defende o homem desprezado dos costumes e das responsabilidades impostas por uma sociedade burocrática e suas instituições, tais como o casamento e a religião. O autor despreza a mediocridade da sociedade norte-americana, representada pelos homens de negócios e suas mulheres submissas, a exemplo do casal Gooper e Mãe, em *Gata em Teto de Zinco Quente*. Além disso, as leis morais e a igreja são inimigas da liberdade de expressão do artista e as instituições encarceram o desejo de viver.

O casamento, em *Gata em Teto de Zinco Quente*, pode ser interpretado como o acordo entre a prostituta e o seu freguês, escondido no ambiente doméstico de um casamento típico pequeno-burguês. Nesse caso, Tennessee Williams utiliza a imagem de Marguerite Gautier, de *A Dama das Camélias* em *Um bonde chamado Desejo* e *Camino Real*, pois ela simboliza o cinismo do amor institucional que não é terno. O casamento é visto apenas como um acordo entre duas pessoas que se habituaram a viver juntas, criando uma espécie de tolerância para manter uma estabilidade social. Quando Blanche executa a tarefa de entreter Mitch em um encontro e fracassa, a personagem reconhece o papel das mulheres na sociedade tradicional que devem satisfazer seus homens a partir de uma representação da mulher frágil e submissa, ou entregar-se aos homens como uma prostituta. Para o patriarcado protestante, há apenas um vértice da representação feminina. E esta parece oscilar entre a imagem da Santa e da Prostituta.

É interessante rever os sinos da igreja como o despertar para uma nova consciência das personagens nas peças de Tennessee Williams: Blanche ouve os sinos da catedral antes de ir para o hospício, assim como Tom Wingfield, em *The Glass Menagerie*, que, ao voltar do cinema bêbado, ouve os sinos de uma igreja e passa a refletir sobre o seu ambiente familiar. Não temos aqui o sino da igreja como uma

representação do poder de Deus e a insignificância do ser humano, mas como o despertar do indivíduo diante da opressão.

Em relação à temática homossexual, tão polêmica quanto contraditória em *Gata em Teto de Zinco Quente*, *De Repente no Último Verão* e *Um bonde chamado Desejo*, podemos acrescentar que a palavra *homossexual* não se materializa verbalmente. No entanto, a imagem da perversão é latente, à medida que as personagens ridicularizam os homossexuais, ou expõem a sua opinião depreciativa. Essa perversão é coletiva e nunca encarada pelas personagens de frente. Há quem reconheça inúmeros signos de uma certa estética *gay* na obra de Tennessee Williams. Blanche pode ser vista como uma *drag queen*, Sebastian, o poeta *gay*, como símbolo de uma classe média perversa e manipuladora, bem como as idas contínuas de Tom a cinemas (distração com os filmes, ou com os freqüentadores do cinema?).

Assim como Violet, sua mãe, Sebastian Venable possui as características da classe dominante, detidora do poder e do dinheiro. Por isso, Violeta procura comprar o silêncio de todos sobre a verdade: o fato do filho ser homossexual e seu assassinato na Itália, quando é devorado por uma turba de rapazes. Um símbolo constante é o da águia, da rapina predadora que Violet descreve ao longo da peça. Uma alusão clara à águia, símbolo americano por excelência que devora tudo o que encontra.

No discurso das personagens, observamos que a homofobia é latente, enraizada até o insuportável, pois as personagens mal conseguem referir-se a ela, sem esconder a repugnância e a vergonha. Stella define o falecido marido de Blanche como “um degenerado”¹⁹, ao passo que Brick considera a insinuação de Maggie como um comentário deturpado, com o intuito de denegrir a imagem de Skipper. A condenação de Sebastian Venable, um poeta homossexual, é compartilhada por uma turba de rapazes que o devoram literalmente em *Suddenly Last Summer* (1958).

Nesse ponto, Tennessee Williams nem poupa sua heroína mais famosa, Blanche, quando esta afirma que: “Ele me procurava em busca de ajuda. [...] Foi então, que eu percebi que o havia enganado de uma maneira misteriosa e que eu não estava dando a ajuda de que ele necessitava, mas da qual não podia falar!”²⁰

¹⁹ WILLIAMS, Tennessee. **Um Bonde Chamado Desejo**. Tradução de Brutus Pedreira. Rio de Janeiro: Abril, 1976, p. 147.

²⁰ *Ibid.*, p. 137.

No discurso de Blanche, é possível reconhecer a ausência de compreensão da personagem, assim como o silêncio de Allan que o impede de se comunicar com a esposa. Por não inserir a palavra “homossexual” no discurso das personagens, Raymond Hayman afirma que Tennessee Williams está também se punindo por sua ambivalência em relação à homossexualidade²¹, assim como Brick Pollit, que nega ser homossexual e recusa-se a falar sobre a natureza dos seus sentimentos em relação a Skipper. O dramaturgo estaria simultaneamente tentado se afirmar e se negar, mesmo que ele esteja tentando proteger as personagens dos julgamentos do espectador.²²

O que o crítico parece desconhecer é que Tennessee Williams apenas descreve a repressão sexual sob diversos aspectos na sociedade norte-americana. Aqui não temos uma visão parcial: todos parecem incapazes de lidar com sua sexualidade, seus desejos em detrimento de uma moral que os pune, inventada pelo puritanismo. O autor ignora também que o dramaturgo trabalha com o tema da homossexualidade sob a égide do Código Hayes²³ que impedia qualquer expressão sexual no cinema, fosse ela heterossexual ou homossexual. Não é de se surpreender que as adaptações cinematográficas das peças tenham finais alterados: *Um Bonde Chamado Desejo* e *Gata em Teto de Zinco Quente* são os exemplos mais gritantes, contrariando as premissas do dramaturgo e apontando os perigos das concessões que os artistas fazem diante do *establishment*, aqui representado por Hollywood.

De acordo com Phillip C. Kolin²⁴, quando a peça de T. Williams foi encenada no final dos anos 1940, a reação de alguns críticos foi negativa em relação ao passado de Blanche. A ninfomania da personagem na suas aventuras com os recrutas chocou a platéia da época, assim como a católica Mary McCarthy, pois parecia improvável e inverossímil que uma sulista aristocrática pudesse ser tão ambígua em sua construção, mostrando duas imagens distintas da sua faceta feminina: a candura e a promiscuidade.

O desenlace das peças de Tennessee Williams no cinema permanece aquém, mesmo que a cinematografia e o conjunto de atores tenham sido elogiados pela crítica

²¹ HAYMAN, Raymond. **Tennessee Williams: Everyone Else is An Audience**. Essex: Yale University Press, 1993, p. 110.

²² Ibid.

²³ O Código Hayes perdurou durante 1930 a 1968, quando foi criado um órgão de censura prévia a filmes lançados por Hollywood. Além de temas relacionados à sexualidade, mesmo heteronormativa, o código também “patrulhava” qualquer subtema relacionado a valores esquerdistas (a valorização do socialismo, por exemplo), realizando cortes nos filmes ou banindo roteiristas, diretores e atores que adotassem qualquer postura contra os “valores americanos”, família e propriedade.

²⁴ KOLIN, Phillip C. **Williams. A streetcar named Desire**. Cambridge: Cambridge Press, 2000.

especializada: a fotografia em preto e branco em *Um Bonde Chamado Desejo*, assim como a interpretação de Burl Ives em *Gata de Teto em Zinco Quente*.

Esses detalhes parecem sobreviver à esquematização do *star system* que coloca as estrelas Elizabeth Taylor e Paul Newman em papéis que os consagraram como símbolos sexuais, numa peça marcadamente pessimista em relação à sociedade americana. A adaptação da peça por Richard Brooks aponta para um final conciliador e romântico para Brick e Maggie, sendo uma das adaptações de Tennessee Williams mais bem sucedidas no cinema.

Há também o final incoerente e forçado de *Um Bonde Chamado Desejo* dirigido por Elia Kazan que nos mostra uma Stella indignada diante da frieza do marido. Nas duas peças citadas, os desenlaces são bem diferentes: Maggie só leva o marido para a cama após negociar o estoque de bebidas que o casal possui, ou seja, Brick só aceita o ato sexual desde que ele seja trocado pelas bebidas; Stella se entrega a Stanley, enterrando de vez o passado e desprezando os questionamentos de Blanche contra a perda de privilégios da família Dubois. Há uma adesão plena (afetiva e sexual) à perspectiva da vida proletária ao lado do marido.

As contradições de Tennessee Williams parecem entrar em choque com a indústria cultural, à medida que suas peças retornam aos palcos *off-off broadways*, após inúmeras críticas negativas. Como Iná Camargo Costa observa, o público da época (entendido aqui como a da Broadway e dos *blockbusters* hollywoodianos) distancia-se do autor, visto que este se mostra investigativo e experimental no final da sua carreira.²⁵ Peças como *Camino Real*, *OutCry*, dentre outras, foram completamente ignoradas pelo público e pela crítica nas suas estréias, levando Tennessee Williams a uma reclusão precoce. Hoje retomadas, parecem peças que podem ser facilmente encenadas, abrindo mão de uma grande produção e elenco estelar.

De fato, a última encenação de *Um Bonde Chamado Desejo*, no Brasil (2001), dirigida por Cibele Forjaz, aponta para possíveis leituras que ultrapassam os cânones psicologizantes e biográficos da crítica americana e conseguem dialogar com o presente momento, aprofundando questões até então obscuras para o leitor/espectador: a verve cômica de Blanche e aspectos ideológicos escondidos aqui e ali no texto.

²⁵ CAMARGO, Iná Costa. **O Panorama do Rio Vermelho**. São Paulo: Nankin Editora, 2001, p. 140.

Em determinados momentos da encenação, Forjaz utiliza símbolos gastos por constantes análises psicológicas como a imagem do hotel Flamingo, para onde Blanche leva suas conquistas. São vistas aqui como uma sociedade corrupta, quando Blanche (Leona Cavalli) começa a tecer fios por todo o palco, assim como as cores da bandeira norte-americana na festa de aniversário de Blanche, remetendo ao imperialismo norte-americano, tão presente nas falas de Stanley.

Essas leituras não são gratuitas e nos mostram o quanto o teatro de Tennessee Williams deve ser tirado do cânone, no qual foi colocado, para ser relido como um panorama crítico e histórico da época em que viveu, estabelecendo diálogos com um público à espera de outros aspectos da obra do autor, que não sejam as mesmas de sempre: aspectos autobiográficos, psicologismos e autos de moralidade.

