



**Ausência presente:
a homossexualidade em três peças de
Tennessee Williams**

**Absent presence:
homosexuality in three plays by
Tennessee Williams**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14871057>

Adriana Falqueto Lemos¹
Johnny César dos Santos²

Resumo

Tendo como *corpus* três peças de Tennessee Williams, *Um bonde chamado Desejo*, *De repente, no último verão*, e *Gata em telhado de zinco quente*, este texto pretende observar, utilizando a análise histórico-social e a revisão de literatura, como os personagens homossexuais ausentes se tornam presentes e como, mesmo ausentes, constituem-se como pontos de ruptura nas obras. A análise se empreende com vistas a entender qual foi o discurso de Williams ao tratar da homossexualidade nas peças. Observou-se que, mesmo com personagens homossexuais ausentes, Williams consegue os tornar presentes por meio dos discursos dos personagens, fazendo com que as questões que os vitimizaram sejam discutidas.

Palavras-chaves: Teatro; Gay; *Um bonde chamado Desejo*; *De repente no último verão*; *Gata em telhado de zinco quente*.

Abstract

Having as a corpus three plays by Tennessee Williams, *A streetcar named Desire*, *Suddenly, last summer*, and *Cat on a hot tin roof*, this text seeks to observe, using historical-social analysis and literature review, how the absent homosexual characters become present and how, even absent, they constitute breaking points in the works. The analysis is undertaken aiming to understand Williams' discourse when dealing with homosexuality in the plays. We concluded that, even with absent homosexual characters, Williams manages to make them present through the characters' speeches, bringing to light the issues that victimized them.

Keywords: Theater; Gay; *A streetcar named Desire*; *Suddenly last summer*; *Cat on a hot tin roof*.

¹ Graduada em Letras-Ingês (UFES, 2012), Mestre (2015) e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES (2018). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas (IFSULDEMINAS). Em estágio pós-doutoral na UFES. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, história cultural, videogame e leitura. Coordena o Grupo de Pesquisa Literatura, ficção e suas materialidades e é parte do Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos. E-mail: flemos.adriana@gmail.com.

² Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Especialista em Língua Brasileira de Sinais (Libras). Graduado em Letras/Português pelo Centro Universitário Claretiano e Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal de Ouro Preto - MG. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas (IFSULDEMINAS). E-mail: johnny.santos@ifsuldeminas.edu.br.

Introdução

Este texto se inicia com um trecho de Eagleton (1983, p. 2), que diz que “talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”. Ainda, ele pontua que “o ‘mundo’ de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas aquilo que em alemão se denomina *Lebenswelt*, a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individualizado” (Eagleton, 1983, p. 82). O autor organiza o seu mundo e o transpõe em forma de texto. De forma melhor descrita por Candido (2006, p. 63), postula-se que “a arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”.

A obra de Tennessee Williams vem sendo estudada, majoritariamente, como um reflexo de seu tempo e de sua própria vida. Segundo a pesquisadora Mie Ishida (1974), aquele que lê a produção de Tennessee Williams consegue ter contato com um recorte da realidade norte-americana moderna. Já Henry Shvey (2011) se concentra na forma como Williams associava-se às tragédias aristotélicas, observando que o dramaturgo tinha uma visão trágica do mundo ao seu redor, apresentando, peça após peça, em personagens que sofriam por diversos motivos, que incluíam comumente o vício, a depressão, as condições de violência às quais estavam submetidos ou problemas de saúde mental.

Segundo Philip Kolin, Williams era prolixo para se expressar sobre amores não correspondidos que vagueiam como fantasmas em suas obras, objetos simbólicos que oscilam entre o “sagrado e o profano” (2002, p. 131-132). Nesse sentido, percebemos que a pesquisa especializada sobre o autor, ao longo dos anos, vem se agrupando em duas frentes. Estudiosos como Shvey (2011, p. 75) e Kolin (2002, p. 131) observam de que maneira os traumas e dores pessoais de Williams aparecem projetados simbolicamente em suas peças. Já Ishida (1974, p. 75), Betti (2011, p. 32) e Banach (2010, p. 55-56) concluem que a dramaturgia de Williams é capaz de fazer com que a audiência conheça uma cultura, um lugar, uma América localizada no tempo-espaço. De acordo com Kolin (2002), Williams trouxe para seus textos amores não correspondidos, que permanecem como objetos de desejo.

Maria Sílvia Betti (2011, p. 32) pontua que os textos do autor são “[...] impregnados de um fôlego crítico indiscutível, com relação à ideologia do *American way of life*, e distendem a forma do drama moderno convencional para muito além dos limites da

representação de reminiscências autobiográficas”.. Assim, as histórias contadas estão sempre buscando discutir, diante do público, quem eram essas pessoas que viviam à margem da sociedade, ou à margem da grande idealização da vida americana.

Considerando a questão da homossexualidade diante desse cenário que se desenha pelos pesquisadores, chegamos aos estudos de Lajosy Silva (2007, p. 151), que afirma que “se considerarmos a representação da homossexualidade no teatro entre as décadas de quarenta e sessenta, temos apenas sugestões de representação que são periféricas dentro da narrativa”. De acordo com o autor,

Nas peças de Tennessee Williams, observa-se muito a dicotomia e a tensão entre o que é visível/mostrado e o que é invisível/narrado. Essa mesma dicotomia descreve a ausência da liberdade de Tennessee Williams para falar da homossexualidade, uma vez que ele utiliza o ato de mencionar em oposição ao ato de representar algo (as personagens gays em cena) irrepresentável em seu tempo (Silva, 2007, p. 152).

Complementa-se à fala de Silva o que é ponderado por Guacira Louro (2010, p. 27),

As coisas se complicam ainda mais para aqueles e aquelas e se percebem com interesses ou desejos distintos da norma heterossexual. A esses restam poucas alternativas: o silêncio, a dissimulação ou a segregação. A produção da heterossexualidade é acompanhada pela rejeição da homossexualidade. Uma rejeição que se expressa, muitas vezes, por declarada homofobia.

As peças de Williams trazem ilustrações de personagens que vivem em embates e de pessoas frágeis encolhidas por um sistema que as vitimiza. Assim é com Stanley e Blanche, de *Um bonde chamado Desejo*, ou como também ocorre com as personagens Violet Venable e Catherine Holly, de *De repente, no último verão*, e, finalmente, entre Brick e Paizão, em *Gata em telhado de zinco quente*. A sociedade sulista estadunidense dispensa a estes personagens o mesmo tratamento dado a Williams, um *outsider*. Mas Williams não trata de forma política e militante seus personagens e seus textos. Para Hooper (2012), o retrato pintado pelo dramaturgo é muito mais um lamento melodramático e sentimental do que uma estrutura moralizante que poderia ser utilizada de forma educativa. Williams era visceral e dava aos personagens a voz da subalternidade. A escrita do autor é um grito de alguém que viveu a dor das amarras sociais e que transpõe para o texto as estruturas político-sociais nas quais viveu. Estas vítimas, personagens de seus textos, são como mariposas frágeis que não aceitam o domínio de figuras poderosas e sombrias que tentam pisoteá-las, fazendo-as caberem em moldes que satisfaçam as estruturas sociais. O conflito,

portanto, não é do bem contra o mal, mas entre estruturas de poder contra pessoas inadequadas.

As personagens de Williams, de acordo com Lemos e Izoton (2014, p. 54),

relutam em participar de uma sociedade dominante e repressora. Essas personagens, mesmo que nem sempre homossexuais, carregam em seu cerne, de maneira implícita, uma semelhança análoga a essa. Simplesmente pelo fato de seus protagonistas estarem sempre numa situação social difícil, por serem maltratados, pelo fato de suas vidas sexuais terem sido um pouco diferentes do que é normatizado socialmente (como a Blanche, em 'A streetcar named Desire'). Com informações implícitas, suas peças têm capacidade simbólica ao mesmo tempo em que eram seguras, podiam ser apresentadas sem que o autor tivesse que entrar em confronto direto com o público.

Assim, estes personagens que apelam à empatia do público são os que lutam para não cederem às estruturas que os prendem aos modelos de comportamento machistas e patriarcalistas socialmente impostos. A fuga dos personagens, assim como a de Williams, está na arte, na abstração, no álcool e em outros vícios. As ilusões que os personagens vitimizados constroem as ajudam a viverem longe de uma realidade sufocante e inaceitável. Mesmo personagens dominadores, como Stanley, Violet Venable e Paizão, usam a ilusão de memórias para manterem as aparências em uma realidade intolerável. Como ponderado por Betti (2011, p. 338),

Suas peças, na grande maioria passadas no sul dos Estados Unidos, tratam de personagens vitimadas pela inadequação aos padrões impostos pela competitividade da sociedade capitalista, pelo preconceito social e pela repressão imposta às pulsões sexuais e à homossexualidade explícita ou latente. A marca distintiva de seu trabalho é o lirismo associado à representação da solidão, da alienação social e da marginalidade.

Williams revisitou seu drama familiar várias vezes ao longo de suas peças. A tragédia que assolou sua família, com a irmã Rose sendo diagnosticada como esquizofrênica logo após ter denunciado um abuso sexual perpetrado pelo pai – e sendo lobotomizada como consequência – assombrou o dramaturgo para sempre.³

³ Sobre esta questão, há indícios em escritos como os encontrados aqui: "A mais proeminente entre estas declarações supostamente delirantes são as suas acusações de imoralidade sexual entre a sua família, especialmente a ideia de que o seu pai, Cornelius Coffin 'C. C.' Williams, realizou avanços sexuais contra ela (Spoto[, 1985, p.] 59)". No original: "Most prominent among these supposedly delusional statements are her accusations of sexual immorality among her family, especially the notion that her father, Cornelius Coffin 'C. C.' Williams, had made sexual advances toward her (Spoto 59)" (Morton, 2012, p. 8).

A esse respeito, Candido é enfático: uma obra literária é produto da interação entre o que um autor vivencia e a sua interação com a sociedade em que vive:

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma 'expressão'. A literatura, porém, é coletiva no momento em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma 'comunicação' (Candido, 2006, p. 147).

É possível perceber, portanto, que as obras do autor estão intrinsecamente ligadas ao que ele viveu em sua vida particular e às coisas que presenciou e que experienciou enquanto ser social:

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (Candido, 2006, p. 187).

O que Williams faz é usar sua peça como comunicação de seu eu íntimo com o público, de forma que ambos compreenderão o que o autor está querendo dizer, pois todos estão inseridos num contexto tal que a mensagem é assimilada. E isso é interessante de se notar, pois o texto de Williams tem a qualidade de conseguir se fazer compreender em culturas e tempos diferentes. Segundo Hooper, o tratamento que Williams dá à homossexualidade é quase que homofóbico, já que os personagens nas peças são negados, mortos ou estão desaparecidos (2012, p. 71). Para o estudioso, esta é uma visão problemática, já que Williams precisava da empatia pública, ao mesmo tempo em que tratava de temas os quais lhe eram caros. Portanto, ele não conseguia se desvencilhar da teia na qual estava preso: estes personagens não poderiam ser felizes ao tornarem pública a sua forma de viver a sexualidade. Para Hooper (2012, p. 73), é uma forma de homofobia internalizada). Para Toledo e Flores a ambivalência significa outra coisa, remete à

impossibilidade de Williams expressar a homossexualidade, transparecendo-a nas elipses. O autor apresenta, assim, o ser e o não ser perante a opressão, também, em um contexto político circunscrito pelas leis restritivas. Parece que tenta representar um inocente recorte do estilo de vida estadunidense, mas o que traz é uma visão crítica utilizando a corrosão da ironia, revelando os valores da sociedade perante a homossexualidade, algo que não deveria sequer ser mencionado (Toledo; Flores, 2018, p. 48).

Na interpretação que fazemos, os Estados Unidos do pós-guerra não tinham um cenário favorável aos homossexuais, logo, Williams também precisava da verossimilhança para que suas peças tivessem aderência do público. O caminho do autor, ao tratar de temas tão polêmicos, foi percorrido como se Williams estivesse andando no fio de uma navalha. Não podemos deixar de pensar, porém, que o autor o fez com brilhantismo, já que, mesmo que a homossexualidade não tenha sido tratada com felicidade e franqueza, ela esteve presente em seus textos e foi discutida. Assim, estudar os meandros discursivos a partir dos quais Williams se utiliza para tratar a homossexualidade será proveitoso para que consigamos entender de que maneiras ele abordou o tema e de que formas ele se fez entender, nas entrelinhas. Ou seja, mesmo que às escondidas, qual foi o discurso de Williams ao tratar da homossexualidade nas peças *Um bonde chamado Desejo*; *De repente, no último verão*, e *Gata em teto de zinco quente*? Evidencia-se, dessa maneira, uma leitura que nos leve a compreender de que maneiras a linguagem empregada - e os discursos - viabilizam a compreensão de personagens que se fazem presentes em sua ausência.

A ausência e presença em três peças

A grande questão a ser abordada em *Um bonde chamado Desejo*, no nosso recorte, é o personagem Allan Gray, falecido marido da personagem Blanche DuBois. Seu tema prevalente é a fuga através da ilusão. Na peça, interagem os personagens de Stella, irmã de Blanche, Stanley, o marido de Stella, e o pretendente de Blanche, Mitch. Blanche se esconde atrás de luzes, tentando fazer com que seu ambiente se encha de cores e com que seu rosto não pareça tão velho. Ela vive de fantasias de tempos felizes, evitando pensar nos momentos difíceis e fazê-los definidores do seu humor. No entanto, a sombra dos acontecimentos passados e da dor que preenche sua vida envolve-a cada vez mais, seja por conviver com o relacionamento abusivo com a irmã e o cunhado, seja por perder a fé dia após dia.

As lembranças felizes de Blanche sobre seu casamento são o que ela deseja manter em sua memória e em sua vida diária. Seu marido Allan era gentil, e ela era apaixonada por ele, mas há algo mais que não sai do pensamento de Blanche a respeito dele, e é sobre como ele era:

‘Havia algo diferente no menino, um nervosismo, uma suavidade e ternura que não eram como as de um homem, embora ele não tivesse a aparência nem um pouco efeminada – ainda assim – aquela coisa estava lá’ (Williams

114; Cena 6). Estas e as falas que se seguem fornecem a única visão que temos sobre o personagem do falecido marido de Blanche, Allan Gray. O que essas frases significam? Seu marido era apenas jovem e ingênuo? Por acaso ele tinha um comportamento suave e gentil? Mais informações de Blanche exigem que concluamos que seu marido morto era gay e envolvido em experiências homossexuais. A confissão de Blanche sobre o marido é a única cena em que um personagem homossexual aparece de forma prevalente, não fisicamente, mas certamente na mente do público; não vemos nem ouvimos Allan no palco, mas podemos imaginá-lo em nossas mentes (Piccirillo, 2018, p. 1).⁴

De acordo com Piccirillo (2018), a performance de Blanche e a forma como ela lida com as ilusões são maneiras através das quais Williams representou a vida dos homossexuais que precisavam, nos anos de 1950, viver uma vida de fachada para sobreviverem dentro de seus armários.

Quando Blanche fala sobre o episódio com o marido, ela simplesmente informa que entrou numa sala que deveria estar vazia, mas que não estava e que lá estavam o menino com quem ela se casou e um homem mais velho, amigo dele. Não há indicação do que eles estavam fazendo ou se estavam numa cama, mas Blanche diz que o que ela lhes disse fez com que ele se matasse. A exposição à verdade, algo que Blanche viria a passar na peça, é o ponto de ruptura para Allan, e ele se mata.

Para Costa, a existência ausente de Allan na peça é de extrema importância tanto como ponto de partida, quanto para o desenvolvimento da personagem Blanche, que se culpa pelo destino do marido (Costa, 2014, p. 81). O que ocorre, segundo o pesquisador, é que Blanche passa de homofóbica para a posição de vítima de uma sociedade heteronormativa. Dessa forma, ela passa, ao longo da peça, a se identificar com Allan. Apesar de Allan não estar presente, a sexualidade deste personagem é de crucial importância.

De repente no último verão é uma peça que se desenvolve a partir das memórias que duas pessoas diferentes têm de um mesmo sujeito, Sebastian Venable, que morreu em condições nebulosas. De cada lado da disputa pela razão estão a mãe de Sebastian, Violet

⁴ “‘There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn’t like a man’s, although he wasn’t the least bit effeminate looking – still – that thing was there’ (Williams 114; Scene 6). These and the lines that follow provide the only insight we have into the character of Blanche’s dead husband, Allan Grey. What do these lines mean? Was her husband just young and naïve? Did he just happen to have a soft and gentle demeanor? More information from Blanche requires us to conclude that her dead husband was gay and engaged in homosexual experiences. Blanche’s confession about her husband is the only scene where a homosexual character is somewhat prevalent, not physically, but certainly in the minds of the audience; we neither see nor hear Allan on stage but can picture him in our minds.”

Venable, e sua prima, Catherine Holly, e, entre elas, o psiquiatra Dr. John Cukrowicz.

Apesar de não estar presente na peça, ou seja, de não ser um personagem em cena, Sebastian é o foco da história, e tanto o monólogo de entrada, quanto o que encerra a peça descrevem sua personalidade, suas ações e a forma como ele viveu. Essas descrições, no entanto, são bastante sublimadas na medida em que não dão a ver, muitas vezes, aspectos da personalidade de Sebastian de forma clara. Como Sebastian via as pessoas e o que o interessava são as informações que chegam à audiência de maneira poética. A respeito dessa fase, Toledo relata que

Ao se lançar um olhar mais detalhado às peças dessa fase japonesa, pode-se perfilar um entendimento maior sobre algumas obras de Williams. *Suddenly Last Summer (De Repente no Último Verão, 1958)* (*The Theatre* - Vol. 3 343-423), com efeito, marcou essa fase de maneira distinta. O personagem Sebastian Venable ainda não aparece no palco, como alguns dos homossexuais figurados até então. Seu nome é baseado no santo católico e tem inspiração iminente no romance *Confissões de uma Máscara (Kamen no Kokuhaku, 1948)*, publicado em 1957 nos Estados Unidos. Nesse romance, um garoto relata sua primeira ejaculação após se excitar ao ver uma gravura de São Sebastião seminudo e com as flechas perfurando seu corpo (Stokes 58) (Toledo, 2022, p. 139-140).

Na cena inicial, a mãe enlutada fala com orgulho do jardim com plantas carnívoras e de como era o relacionamento que tinha com o filho falecido. As informações parecem não dialogarem entre si. A mãe informa ao psiquiatra que seu filho era casto, mesmo com quarenta anos, ou mais, pois ela diz que se recusavam a envelhecer e sempre estavam cercados de gente jovem e bonita. Segundo ela, eles eram

obrigados a agir rápido para afastar as pessoas que o perseguiram, pessoas de todo tipo! Portanto, ele era c-a-s-t-o! Casto... [...] Era como se tivesse feito um voto de castidade! Sei que isso soa como vaidade, doutor, mas eu era a única pessoa em sua vida que satisfazia as expectativas que ele tinha de um relacionamento. [...] Nós éramos um casal famoso. As pessoas não falavam “Sebastian e sua mãe” ou “Mrs. Venable e seu filho”; elas diziam “Sebastian e Violet!, Violet e Sebastian estão hospedados no Lido” [...] O resto do mundo, tudo o mais desaparecia (Williams, 2014, p. 164-165).

A relação de mãe e filho é de controle emocional, de maneira que o universo de Violet gira em torno do filho e de suas necessidades. Sem querer perder o controle do seu objeto de desejo, ela o afasta das pessoas na crença de que apenas ela é suficiente para suprir as necessidades do filho.

Ao mesmo tempo, o desejo do filho de ver Deus através da morte de tartarugas, que têm suas vísceras comidas por gaivotas, enoja a mãe. A questão religiosa ainda aparece em outros momentos da peça. Ao pensar no filho como poeta e no que isso significa, Violet diz que “o reconhecimento público que teria no futuro [...] ele desejava isso; mas só depois de morto, quando nada mais pudesse incomodá-lo. Só então ele queria que seu trabalho fosse oferecido ao mundo” (Williams, 2014, p. 156). Ou seja, Sebastian não queria se expor e esperava que sua verdade só viesse a ser conhecida pelas pessoas depois de sua morte. Venable, a viúva, diz que o filho viu Deus ao assistir as tartarugas serem destroçadas. Após o episódio, ele se retirou para um monastério budista, e a mãe o acompanhou, mesmo recebendo um telegrama informando-a que o marido estava à beira da morte. Ela deixa de estar com o marido para estar com o filho. Após o que ela chama de espécie de surto, o filho volta a ocupar os salões de gala por ela acompanhado. Mas ela diz que ainda estavam “num mundo de luz e sombra... [...] Mas a sombra era quase tão luminosa quanto a luz” (Williams, 2014, p. 162). A respeito disso, Walls discute que um dos temas recorrentes nos trabalhos de Williams foi a martirização e que o aspecto dual que perfaz luz e sombra dialoga com a noção do que é divino e do que é terreno (Walls, 2018, p. 93). Walls descreve Williams como um homem muito religioso, já que foi neto de um pastor: “em suas peças e contos, o mártir se torna um emblema central da necessidade desesperada de compaixão e conexão humana - compaixão e conexão vislumbradas de maneira tentadora em *Suddenly Last Summer*” (Walls, 2018, p. 94).⁵

Vemos o paralelismo que se estabelece nas variadas alusões que são feitas ao ato de devorar outro ser. Os paralelismos surgem no trabalho de Williams de maneira bastante insidiosa, e exemplo disso é o nome da planta carnívora de Sebastian: Armadilha de Vênus. O nome⁶ deriva do fato de a planta se parecer com uma vagina, ou seja, uma armadilha do amor. O ato de comer outras pessoas também surge na fala de Catherine, quando ela comenta com o doutor sobre como o primo se sentia:

Nós íamos passar para os louros, eles eram os próximos do cardápio. [...] Meu primo Sebastian disse que estava com fome de louros, que tinha enjoado dos morenos e estava com fome dos louros. Todos os folhetos de viagem que ele pegava eram sobre os países louros do norte. [...] Cansado

⁵ “In his plays and short stories, the martyr becomes a central emblem of the desperate need for human compassion and connection - compassion and connection tantalizingly glimpsed in *Suddenly Last Summer*.”

⁶ “Background Information on Venus Fly Traps – Venus Fly Trap naming and history.” FlyTrapCare.com. Disponível em: <https://www.flytrapcare.com/venus-fly-trap-information/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

dos morenos e faminto pelos louros: era assim que ele falava das pessoas, como se elas fossem pratos de um cardápio. ‘Esse é uma delícia de olhar; aquele é apetitoso’, ou ‘esse aí não é apetitoso’ (Williams, 2014, p. 177).

Ainda, na Playa San Sebastian, em Cabeza de Lobo, destino derradeiro de Sebastian, ele fazia Catherine de isca, fazendo-a usar um maiô branco e de tecido muito fino, que parecia deixá-la nua. Ela não é clara quando diz “eu sabia o que estava fazendo. Cresci no French Quarter - o bairro das prostitutas” (Williams, 2014, p. 211) - portanto, não é possível compreender com exatidão o que estava fazendo, atraindo pessoas para o tímido Sebastian, que ficava cercado por “bandos de jovens miseráveis que viviam na praia pública como cachorros atrás de carniça” (Williams, 2014, p. 111). Horas depois, Catherine ia encontrá-lo perto dos vestiários, com “jovens miseráveis e famintos que tinham pulado a cerca da praia onde viviam. Sebastian lhes dava gorjetas, *como se* todos tivessem engraxado seus sapatos ou chamado táxis para ele” (Williams, 2014, p. 212, grifos nossos). Sebastian procurava saciar sua fome usando pessoas famintas, até que a turba se tornou faminta demais, e ele começou a ficar com medo. Ao tentar fugir pelas ruas, Catherine pede que Sebastian e ela voltem para o restaurante, mas ele diz que as crianças famintas devem ter contado aos garçons “coisas horríveis” sobre ele.

As crianças alcançaram Sebastian e o mataram, canibalizando partes de seu corpo nu. Note-se que Sebastian está, antes disso, todo vestido de branco dos pés à cabeça, e as crianças são como pássaros negros. Ao ser encontrado, ele está nu, com partes do corpo devoradas e comidas. Sebastian jazia como um “grande ramo de rosas vermelhas embrulhadas em papel branco, todo esmagado, estraçalhado, despedaçado!... contra aquela parede branca ofuscante...” (Williams, 2014, p. 221). A rosa surge na Bíblia em dois trechos, de forma importante, ela está presente em Sarom, como flor dos campos, lugar onde o medo se esvairá e o cego voltará a ver (Isaías, 35:1-2). Biblicamente, a cor vermelha remete ao sangue derramado em penitência os pecados, o sangue de Jesus. Para o catolicismo, a rosa surge como uma manifestação de Deus ou dos santos.⁷ Portanto, Sebastian, inspirado no São Sebastião, é despedaçado e imolado na Playa de San Sebastian, sendo transfigurado num ramalhete de rosas.

Uma das possíveis saídas analíticas para a imagem poética que finaliza a peça seria justapor a imagem de São Sebastião imolado com a da rosa, que é a manifestação do divino. Ao ser canibalizado pelo seu próprio desejo, ele encontra Deus.

⁷ LAFAYE, Jacques. **Quetzalcoatl and Guadalupe: the formation of Mexican national consciousness, 1531-1813.** Chicago: University of Chicago Press. 1987, p. 55.

Em *Gata em telhado de zinco quente*, temos uma família regida sob tutela do patriarca Paizão Pollitt, que enfrenta uma crise implodida pelo câncer terminal do velho pai. Os dois filhos, Gooper e Brick, estão no meio do conflito liderado pelas respectivas esposas. Há o tema de preferência entre os filhos, já que Paizão prefere Brick em detrimento de Gooper; a fertilidade da esposa de Gooper, May, e a infertilidade da esposa de Brick, Maggie; o casamento falido de Mãezona e Paizão; a disputa entre os parentes pela herança; e a decadência do patriarcado, das *plantations* e do modo sulista de vida.

Sobre *Gata*, John Bak (2004) descreve um Williams que estava sendo arguido sobre a sexualidade do protagonista. Ele é inquirido por jornais e se manifesta dizendo que Brick deve ser tratado como heterossexual, e até edita uma última versão da peça com indicações mais assertivas sobre a sexualidade do personagem. Mas, segundo Bak, aquela era uma época em que congressistas estavam fazendo uma espécie de caça às bruxas aos artistas que estivessem falando de homossexualidade (2004, p. 226-227). Segundo o pesquisador, talvez tivesse sido mais interessante, para Williams, deixar o assunto subliminar. Para Bak,

Talvez ele (Brick) questione sua própria identidade sexual com base no que outros lhe disseram que a homossexualidade significa. Ele pode beber para esconder esses fatos de todos ou para evitar contemplá-los ele mesmo, seja por desgosto pelo mundo que os subscreveu, culpa em seu papel ao escolher sustentá-los em relação a Skipper, ou medo de que o que sua sociedade e sua família estão insinuando possa de fato ser verdade. [...] Vou argumentar, coletivamente é essencial para entender a verdade cheia de angústia por trás da existência de Brick e a força da peça de Williams. Pois, no cerne da reticência de Brick em nomear seu relacionamento com Skipper, está sua incapacidade de entender o que é a homossexualidade ou como ela é definida com precisão ou mesmo se ele vagamente sabe sobre isso (2004, p. 227).⁸

Ainda, John Bak trata Brick como um personagem essencialmente niilista, que, sendo honesto, se recusa a mentir ou falsear as informações, como é de praxe na família Pollitt. Ao mesmo tempo, quando questionado por Paizão sobre o que o está deixando enojado, ou mesmo quem está mentindo para ele, ele não consegue articular uma resposta.

⁸ "Perhaps he questions his own sexual identity based on what others have told him homosexuality means. He may drink to hide these facts from everyone or to avoid contemplating them himself, either out of disgust for the world that has underwritten them, guilt in his role in choosing to sustain them with regards to Skipper, or fear that what his society and his family are intimating may in fact be true. [...] I will argue, collectively essential to understanding the angst-ridden truth behind Brick's existence and the strength of Williams's play. For at the heart of Brick's reticence to name his relationship with Skipper is his inability to understand what homosexuality is or how it is precisely defined or even vaguely knowable."

Segundo Bak, é difícil para o público compreender qual é a verdade por trás dos pensamentos de Brick, já que ele não a articula. O que fica é a impressão de que o personagem não sabe que é homossexual ou se era uma proposta do autor que este fosse um dilema do personagem (Bak, 2004, p. 232). Observemos o que Brick fala em meio à discussão acalorada com Maggie:

MAGGIE: [...] Me lembro quando saíamos juntos na escola, Gladys Fitzgerald e eu, você e o Skipper. Mais parecia um encontro entre você e Skipper. Gladys e eu meio que parecíamos intrusas, como se fosse necessário acompanhar vocês! - para causar uma boa impressão pública - .

[...]

BRICK: Casei com você, Maggie. Por que eu ia casar com você se eu fosse - ? (Williams, 2016, p. 65).

Bak ainda afirma que esta interpretação pode até mesmo ter sido produto da época em que a peça foi produzida, já que, nos anos de 1950, vivia-se de uma aparência fabricada e era muito perigoso ser homossexual. Para Lemos e Izoton (2014, p. 60),

[...] na década de 1950, os Estados Unidos estavam passando por um período de extrema hostilidade à homossexualidade; funcionários de empresas costumavam preencher questionários a respeito de sua sexualidade e a mídia era constantemente vigiada e censurada sob o signo do Ato de Comstock de 1873, que não permitia a divulgação de material obsceno.

Ser masculino era uma questão de se afirmar ou de feminilizar o outro.

Com um discurso político delineando duro de macio, penetrante de penetrado, e uma consciência nacional refletindo sua mistura incômoda, muitos homens americanos como Brick, que não sabiam com quem se identificar, muitas vezes se encontravam presos no que Richard Vowles chama pertinentemente de 'aquela obscura terra situada entre o hétero e homossexualidade'. Publicamente, Brick é o arquétipo da América heteromasculina, com sua boa aparência, sua forte constituição atlética e sua bajuladora esposa torcendo por ele do lado de fora enquanto ele marcava o *touchdown* da vitória no campeonato de futebol. Na vida privada, ele é seu anátema, com seu relacionamento suspeitosamente intenso com seu melhor amigo Skipper, sua recusa em dormir com a sedutora Maggie e seu alcoolismo castrador que resultou de um ou outro, ou ambos (Bak, 2004, p. 233-234).⁹

⁹ "With a political discourse delineating hard from soft, penetrating from penetrated, and a national conscience reflecting its uneasy melange, many American men like Brick who did not know with which to identify often found themselves trapped in what Richard Vowles pertinently calls 'that shadowy no-man's land between hetero and homosexuality'. Publicly, Brick is the archetype of heteromasculine America, with his good looks, his strong athletic build, and his fawning wife cheering him on from the sidelines as he scores the winning touchdown in the championship bowl game. Privately, he is its anathema, with his suspiciously intense relationship with his best friend Skipper, his refusal to sleep with

O que parece, para Bak, é que Brick não percebe que a forma como ele e seu amigo Skipper se tratavam não era normalizado socialmente a partir de certa idade, ou seja, homens adultos não dormem mais no mesmo quarto quando estão viajando. Talvez seu desgosto esteja em não ter percebido isso antes que fosse tarde demais. De qualquer forma, Bak afirma que o que pode estar causando o mal-estar ainda seja a possibilidade de Brick olhar para o passado e reconhecer traços homossexuais nos comportamentos dele e Skipper, isso fica evidente quando Maggie diz, mesmo sob os protestos de Brick, o que de fato fez Skipper se matar:

Bebemos a noite toda a raiar e saíamos bêbados para olhar o amanhecer, eu disse: "SKIPPER! PARE DE AMAR MEU MARIDO OU ENTÃO ASSUME ISSO PRA ELE!" - uma coisa ou outra! ELE BATEU COM FORÇA NA MINHA BOCA! - Depois se virou e correu de volta para o quarto no Blackstone... Quando fui ao quarto dele naquela noite, raspei de leve a porta como uma ratinha tímida e ele fez aquela tentativa inútil e lamentável pra provar que o que eu tinha dito não era verdade... [...] fui eu que o destruí, contando uma verdade que o mundo onde vocês nasceram e foram criados não permitia que fosse contada? (Williams, 2016, p. 66).

O que parece ser possível para Brick seria diferenciar o ato homossexual da identidade homossexual; mas será que isso é o suficiente para os outros? Observa-se a descrição da ação feita por Williams no momento em que Brick é confrontado por Paizão:

A indiferença de Brick finalmente se rompe. Seu coração está acelerado; gotas de suor na testa; sua respiração acelera e sua voz fica rouca. A coisa que estão discutindo, tímida e dolorosamente por parte de Paizão, feroz e violentamente por parte de Brick, é a coisa inadmissível que Skipper morreu para renegar entre eles. O fato de que se existisse, teria que ser negada para 'fazer face' ao mundo em que vivem, pode estar no coração da 'falsidade' da qual Brick bebe para matar seu nojo. Pode ser a raiz do seu colapso. Ou talvez seja somente uma manifestação única dela, nem mesmo a mais importante. O pássaro que pretendo pegar no ninho desta peça não é a solução do problema psicológico de um homem (Williams, 2016, p. 110, grifos do autor).

Durante a discussão que se segue, Brick nega as suspeitas de Paizão. O pai percebe o quanto o filho se altera quando precisa negar o que houve, expressando sua preocupação com o fato de que Brick começa a gritar e a suar como se tivesse corrido. A explicação que ele dá para o arroubo emocional é o que ele chama de nojo da insinuação.

Quando Paizão sugere que Brick e Skipper talvez estivessem apaixonados, Brick refuta e afirma sua homofobia. Dessa forma, ele é jogado na memória sobre o telefonema

the seductive Maggie, and his emasculating alcoholism that has resulted from one or the other, or both."

de Skipper. Paizão, então, conversa com Brick a respeito do resultado desse telefonema, já que, para ele, a história de que Skipper se matou porque não conseguiu simplesmente fazer sexo com Maggie não estava bem contada.

PAIZÃO: Você deve ter falado alguma coisa pra ele antes de desligar.

BRICK: Nada.

PAIZÃO: Só desligou?

BRICK: Só desliguei.

PAIZÃO: Ah-ahn. Bom, de qualquer jeito - chegamos na mentira que você tem tanto nojo e por isso está bebendo pra matar o nojo, Brick. Você está culpando os outros. Esse nojo com falsidade é nojo de você mesmo. Você! - cavou a cova do seu amigo e jogou ele dentro - antes de encarar a verdade com ele.

BRICK: A verdade dele, não minha!

PAIZÃO: Que seja, a dele! Mas você não encarou com ele! (Williams, 2016, p. 118).

A discussão não finda de forma apropriada, já que Brick usa a doença de Paizão como meio de atingi-lo quando se sente acuado.

Mas, se afirmar que não é gay não era o suficiente, Bak pergunta: “o que era preciso fazer para que a esposa, o pai e a família tivessem certeza disso?” A resposta possível, segundo o pesquisador, seria performar a heterossexualidade (Bak, 2004, p. 244). Para Bak, a falta de definição do texto, dada a sublimaridade do que é dito, faz com que todos sejam colocados numa situação em que são como a família de Brick, escutando atrás das paredes, espreitando, cochichando sobre a sexualidade alheia e classificando as pessoas. Portanto, Bak termina sua análise dizendo que Brick não pode ser definido como isto ou aquilo, apenas pelo que ele afirma, pois não é possível compreender o que o outro pensa. Na realidade, o que se pode pensar é que o que se sente dialoga com aspectos que escapam da nossa consciência e da nossa performance social, e nossa verdade pode esgueirar-se e sair dos nossos corações sem que saibamos ou percebamos.

Algumas considerações

As análises empreendidas demonstram que os textos cuidadosamente compostos por Williams tratam da homossexualidade de maneira que dão a ver, enquanto escondem os personagens, a forma como a sociedade os via e os tratava. Savran observa-se que

Ao longo da obra de Williams, sua homossexualidade é onipresente e evasiva... Williams insistiu, com alguma justificativa, que não poderia encenar sua homossexualidade direta ou abertamente durante os anos 1940

e 1950, acreditando que 'não haveria produtor para isso' devido ao programa homofóbico do teatro da Broadway (Savran, 1991, p. 58).¹⁰

De acordo com Piccirillo (2018), os homossexuais eram considerados, para os psiquiatras da época, ameaças à sociedade e criminosos tanto quanto assassinos, estupradores e pedófilos. Assim dão a ver as representações das matérias do New York Times por ela analisadas (2018, p. 4-5). Até a década de 1950, os homossexuais podiam ser mantidos em instituições mentais para tratamento: "ao serem comparados a estupradores, pervertidos e psicopatas, os homossexuais foram colocados em uma categoria considerada socialmente inaceitável, passível de acusações na lei e passível de institucionalização" (Piccirillo, 2018, p. 5).¹¹

A forma velada como Williams trata de assuntos de seu interesse indicia, assim, um cuidado e um medo de repressão e de exclusão social. Ao mesmo tempo, a maneira com que a homossexualidade surge nos textos, ausente e presente, faz com que a audiência se sinta instigada a repensar e revisitar as falas, buscando, nas entrelinhas, chaves de compreensão e formas para a concretização dessas leituras. Logo, podemos perceber que, mesmo que não fosse um ativista ou militante sobre os direitos gays, Williams provoca, ainda que não intencionalmente, o público a pensar na história da homossexualidade e dos dilemas pessoais comuns a essas pessoas diante de uma sociedade heteronormativa.

O jogo de luzes por ele fabricado transmuta-se num texto que mostra e esconde, de forma delicada, dores e dilemas de pessoas que não podiam falar abertamente do que viviam. Assim, estas vítimas fantasmagóricas de uma sociedade heteronormativa de 1950 encontraram e encontram nas plateias do mundo inteiro audiências que ouvirão suas histórias, mesmo que não sejam contadas por elas mesmas.

¹⁰ "Throughout Williams's work, his homosexuality is both ubiquitous and elusive... Williams insisted, with some justification, that he could not stage his homosexuality directly or candidly during the 1940s and '50s, believing that 'there would be no producer for it' given the homophobic program of the Broadway theatre."

¹¹ "By being compared to rapists, perverts and psychopaths, homosexuals were placed in a category that was considered socially unacceptable, open to charges under the law, and subject to institutionalization."

Referências

- BAK, John S. 'Sneakin' and Spyin'' from Broadway to the Beltway: Cold War masculinity, Brick, and homosexual existentialism. **Theatre Journal**, v. 56, n. 2, 2004, p. 225-49. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25069421>. Acesso em: 23 maio 2023.
- BANACH, Jennifer. **Bloom's how to write about Tennessee Williams**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.
- BETTI, Maria Sílvia. Apresentação. In: WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 7-32.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- COSTA, Francisco. 'There was something different about the boy': Queer Subversion in Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire. **Interactions: Ege Journal of British and American Studies**, v. 23, n. 1-2, p. 77-85, 2014. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/marcel/Streetcar2.pdf. Acesso em: 12 jun. 2023.
- CRANDELL, George. Tennessee Williams Scholarship at the turn of the century. In: VOSS, Ralph F. (Ed.). **Magical muse: millennial essays on Tennessee Williams**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002. p. 8-34.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREUD, Sigmund. (1905) **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Edição Standard Brasileira das obras completas, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 181-183.
- HOOOPER, Michael. **Sexual politics in the work of Tennessee Williams: Desire Over Protest**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- ISHIDA, Mie. Modern America in Tennessee Williams. **Journal of Chugoku Junior College**, Chugoku Gakuen Repository, p. 31-40, 1974. Disponível em: http://current.cjc.ac.jp/file/163/20100226072445/J05_031_040.pdf. Acesso em: 19 set. 2013.
- KOLIN, Philip C. The family of Mitch. (Un)suitable suitors in Tennessee Williams. In: VOSS, Ralph F. (Ed.). **Magical muse: millennial essays on Tennessee Williams**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press. 2002. p. 131-141.
- LEMOS, Adriana Falqueto; IZOTON, Anna Catharina. Tennessee Williams e o teatro marginal gay. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Goiânia, v. 18, n. 1, 2015. DOI: 10.5216/lep.v18i1.35034. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/35034>. Acesso em: 23 maio 2023.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

MORTON, Clay. Not like all the other horses: neurodiversity and the case of Rose Williams. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 13, p. 3-18, 2012. Disponível em JSTOR: <https://doi.org/10.2307/45344159>. Acesso em: 15 dez. 2023.

PICCIRILLO, Antonia. Hiding behind the closet door: representations of the homosexual experience in A Streetcar Named Desire. **The Review: A Journal of Undergraduate Student Research** 19 (2018). Disponível em: <https://fisherpub.sjf.edu/ur/vol19/iss1/6>. Acesso em: 12 jun. 2023.

SAVRAN, David. By coming suddenly into a room that I thought was empty: mapping the closet with Tennessee Williams. **Studies in the Literary Imagination**, v. 24, n. 2, p. 57-75, 1991.

SCHVEY, Henry I. The tragic poetics of Tennessee Williams. **Études Anglaises**, v. 64, n. 1, p. 74-85, jan./mar. 2011.

SILVA, Lajosy. Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams. **Fênix**, Uberlândia, v. 2, n. 3, p. 1-12, 2005.

SILVA, Lajosy. **Historicidade, representação e sexualidade: uma leitura crítica das contradições do teatro contemporâneo em 'Bent' de Martin Sherman e 'Amor e restos humanos' de Brad Fraser**. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-31102007-151206. Acesso em: 9 ago. 2023.

SPOTO, Donald. **The kindness of strangers: the life of Tennessee Williams**. Boston: Little, Brown, 1985.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. A (des)figuração da dramaturgia de Tennessee Williams a partir da obra de Yukio Mishima. **Literatura: teoria, história, crítica**, Bogotá, v. 24, n. 1, p. 131-163, June 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.95531>. Acesso em: 12 jun. 2023.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de; FLORES, Fulvio Torres. O inquietante silêncio no armário em Summer at the lake, de Tennessee Williams. **Revista Diálogos**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 32 - 51, 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/6572>. Acesso em: 23 maio 2023.

WALLS, Alison. The martyr in Williams's suddenly last summer, The mutilated, and The remarkable rooming-house of Mme. Le Monde. **The Tennessee Williams Annual Review**, no. 17, 2018, p. 93-114. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48615445>. Acesso em: 9 ago. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. Tradução do Grupo TAPA. São Paulo: É Realizações, 2011.

WILLIAMS, Tennessee. **Gata em telhado de zinco quente / A descida de Orfeu / A noite do iguana.** Trad: Augusto Cesar dos Santos. São Paulo: É Realizações, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. **O zoológico de vidro / De repente no último verão / Doce pássaro da juventude.** Tradução de Clara Carvalho e Grupo Tapa. São Paulo, É Realizações, 2014.

Submetido em: 14 ago. 2023

Aprovado em: 11 out. 2023