



Criaturas simbólicas: espiritualidade e evanescência em peças e contos de Tennessee Williams¹

Symbolic creatures: spirituality and evanescence in Tennessee Williams's plays and short stories

Anthoullis Demosthenous (Bel., Me., Dr., Pós-dr.)²
Universidade Europeia de Chipre

Angiuli Copetti de Aguiar (tradução)³

DOI: 10.5281/zenodo.13777026

Resumo

O objetivo desta pesquisa é a interpretação do artifício poético de Williams quanto ao uso de animais, bestas mitológicas e criaturas simbólicas em peças teatrais e contos. Através de uma perspectiva interdisciplinar, comparamos diferentes casos, como a iguana em *A noite do iguana*, pássaros e tartarugas marinhas em *De repente, no último verão*, o grifo em *O trem da manhã não para mais aqui*, o gato em *A maldição*, entre outros. Essas criaturas simbólicas são alusões à *anima* dos personagens fantásticos, significando a parte irracional da alma. Na iconografia religiosa, esses simbolismos são amplamente difundidos. As criaturas simbólicas constituem o subtexto de espiritualidade e de evanescência na obra de Williams.

Palavras-chave: Cristo; Igreja; Deus; Orfeu; Animal.

Abstract

The aim of this research is the interpretation of William's poetic contrivance concerning the use of animals, mythological beasts and symbolic creatures in plays and short stories. Through an interdisciplinary lens we juxtapose different cases such as the Iguana in *The night of the iguana*, birds and sea turtles in *Suddenly last summer*, griffin in *A milktrain doesn't stop here anymore*, cat in "The malediction" etc. These symbolic creatures are allusions of fantastic characters' *anima*, meaning the irrational part of the soul. In religious imagery these symbolisms are widespread. The symbolic creatures are the subtext of spirituality and evanescence in Williams' work.

Keywords: Christ; Church; God; Orpheus; Animal.

¹ Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2383>. Acesso em: 17 ago. 2024.

² Anthoullis Demosthenous estudou História e Arqueologia na Universidade de Atenas. Possui Mestrado em História Bizantina. Possui Doutorado. Sua pesquisa de Pós-Doutorado examina as reações de audiências medievais. Possui um segundo Mestrado em Estudos do Teatro. Estudou direção teatral e artes cênicas na Academia Real de Arte Dramática. Seu campo de especialidade é o teatro estadunidense e o drama religioso. Trabalha como diretor teatral *freelance*, montando peças no Chipre, na Grécia e nos Estados Unidos. Publica livros e artigos sobre o dramaturgo estadunidense Tennessee Williams. E-mail: anthoullisdemosthenous@gmail.com.

³ Graduado em Letras - Inglês e Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Maria, mestre e doutor em Estudos Literários - Literatura Comparada pela mesma. Sua ênfase de pesquisa são poesia em língua inglesa e tradução. E-mail: angiui_c_a@hotmail.com.

“Quem, se acaso eu gritasse, me ouviria/entre as ordens angélicas?”

Rilke

Epígrafe de *Summer and smoke* [O verão e a fumaça]

O Paradoxo Williams

Tennessee Williams provou ser uma figura exuberante; sem dúvida sua obra sobreviverá ao tempo, não apenas como seu legado, mas como um Evangelho em que ele narra sua vida santa. Ele é um dramaturgo que fala de sua vida através de seus heróis. As personagens fictícias em suas peças, contos, romances e poemas são pecadores santos, e isso não é um oxímoro. O pecado é a única via à expiação e à santidade. No entanto, o paradoxo de Williams surge de uma confusão entre nível e metanível. Ela cria uma situação na qual uma asserção é verdadeira se falsa; falsa se verdadeira (Watzlawick, 1965; Watzlawic; Jackson, 2010).

O fator autobiográfico é a primeira característica nas peças de Tennessee Williams.⁴ Não há nenhuma dúvida de que sua vida e seu tempo deram forma a uma plataforma dramática. Abundância de pessoas, ideias e incidentes desencadearam sua criatividade. Casos familiares, em particular, foram sua inspiração permanente (Williams, 1963). Williams tirava inspiração de sua própria vida e a transformava artisticamente em suas peças. As conexões entre sua vida e suas peças criaram um caos de ambiguidades e discussões infundas.⁵ Sua vida está repleta de estranhos contrastes. Um filho homossexual, reprimido por uma mãe puritana, deprimido por uma vida superprotegida, escreve sobre

⁴ Ver indicativamente Diyab, H. **Crossing the margin: minorities and marginality in the drama of Tennessee Williams** (PhD Thesis), University of Leicester, 2008; Hale, A. Tennessee Williams: The Preacher's Boy. **The Southern Quarterly**, University of Southern Mississippi, v. 38, n. 1, p. 10-20, Fall, 1999; Hayman, R. **Tennessee Williams. Everyone else is an audience**. New Haven: Yale University Press, 1993; Konkle, L. Puritan paranoia: Tennessee Williams's Suddenly Last Summer as Calvinist nightmare. **American Drama**, New York: Center for Advanced Study in Theatre Arts, v. 7, n. 2, p. 51-72, Spring, 1998; Tennessee Williams [Les Nouveaux cahiers de la Comédie-Française], Paris, 2011; Porter, D.; Prince, D. **Pink triangle**. The feuds and private lives of Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote and famous members of their entourages. New York: Blood Moon Productions, 2014; Siegel, R. The metaphysics of Tennessee Williams. **American Drama**, (New York: Center for Advanced Study in Theatre Arts), v. 10, n.1, p. 11-37, Winter, 2001; Spoto, D. **The kindness of strangers**. The life of Tennessee Williams. New York: Da Capo Press, 1997.

⁵ Ver indicativamente A. L. Erikson, **The Writer and his Rose: the relationship of Tennessee Williams' autobiographical artist and fragile female character, and its presence in the life and work of a troubled genius**, (unp. Master of Arts in Theatre, University of Colorado), Colorado 2010 - E. Jackson, **The broken world of Tennessee Williams**, Wisconsin 1965 - P. Lefebvre, "Tom et Tennessee", **Tennessee Williams [Les Nouveaux cahiers de la Comédie-Française]**, Paris 2011, p. 13-19 - L. Leverich, **Tom. The unknown Tennessee Williams**, New York - London 1995 - B. Nelson, **Tennessee Williams: The man and his work**, New York 1961.

personalidades frágeis que enfrentam um mundo cruel e violento. Williams constrói um universo inteiro onde sua vida real se transforma em um combate teatral entre humanos cruéis, tais como Stanley Kowalski, e pessoas sensíveis que acreditam em magia e unicórnios, como Blanche Dubois e Laura Wingfield.

A irmã de Williams, Rose, é refletida claramente em personagens como a angélica Laura Wingfield em *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro*, 1944) ou a perseguida Catherine Holly em *Suddenly last summer* (*De repente, no último verão*, 1958). Sua mãe, Edwina Dakin Williams, foi seu modelo para representar a obstinada e autocrática Amanda Wingfield; a diabólica, maligna, emocionalmente mutilada Violet Venable, e muitas outras. Tennessee Williams desenvolveu sua dramaturgia baseada em sua psicologia distorcida. B. Murphy (2014, p. 159) escreve,

Em 1967, o crítico londrino Herbert Kretzmer confessou, 'Entendo muito pouco dela [refere-se a *Outcry* (*Berro!*, 1967)]', sugerindo que 'seria necessário um psicanalista - e preferencialmente o de Tennessee Williams - para oferecer uma interpretação racional dos enigmas que se amontoam no palco como peças de um elaborado quebra-cabeça [Clifford Terry.] 'William's Play Foggy to London', Chicago Tribune (13 dezembro 1967): C5.

Essa abordagem envolve o histórico psicológico de Williams. Pode a psicanálise interpretar personagens fictícias? Segundo A. Rasmi (2022, p. 145-146),

Hoje, a crítica psicanalítica de personagens ficcionais que lida com a troca entre literatura e psicologia é muito importante. Embora a identificação da personalidade humana seja geralmente difícil, no entanto, hoje as personagens de obras literárias e ficcionais são criticadas psicologicamente como seres humanos reais, porque as personagens de obras literárias e ficcionais são os pensamentos de poetas e escritores, e já que poetas são sempre influenciados por seus pensamentos, e seu mundo psíquico influencia suas obras, então a psicanálise de suas obras pode ser efetiva em identificar as ações, comportamentos e mentalidades dos criadores da obra e seus contemporâneos.

Há uma abundância de exemplos bem-sucedidos. A. Psilopoulou explica as motivações de personagens femininas em romances gregos modernos usando teorias de S. Freud e J. Lacan.⁶ P. Armstrong justapõe Lacan e Shakespeare na compreensão de Hamlet.⁷

⁶ A. Ψιλοπούλου, **Διακειμενικότητα και γυναικεία γραφή στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα: Μεταξύ συρμού και αποβάθρας, Χυδαίες Ορχιδέες και Θηριόμορφοι της Έλενας Μαρούτσου**, MAthesis, Open University of Greece, apotheosis.eap.gr. [A. Psilopoulou, *Modern Greek Novel: A Comparative study between three novels by Elena Maroutsou*] MA Thesis, Open University of Greece.

⁷ Armstrong, P. *Watching Hamlet watching: Lacan, Shakespeare and the mirror/stage*. In: Hawkes, T. (Ed.). **Alternative Shakespeares II**, Routledge: London, 2003.

Consequentemente, personagens fictícios são reflexos do mundo interno do autor. Como tais, eles são passíveis de interpretação e análise psicológica.

Semeando os dentes do dragão: a Iguana

De acordo com W. Scott Griffies (2022, p. 502), “Williams estava operando em circuitos cerebrais abaixo do nível de reflexão ‘superior’ ou circuitos interpretação-receptivos e, portanto, ele era incapaz de fazer uso de um modelo psicológico de ego tradicional”.

Em 2003, Paul Tosio publicou sua dissertação de mestrado, intitulada *Uma psicanálise objeto-relacional de peças selecionadas de Tennessee Williams*. Tosio enfatiza que “[d]e todas as peças de Williams, *The night of the iguana* [A noite do iguana] é uma das mais profundamente psicológicas. Ela apresenta um retrato do Reverendo T. Lawrence Shannon, que é interiormente atormentado” (Tosio, 2003, p. 98).⁸ Em *A noite do iguana* (1961), os mexicanos capturam o iguana e o mantém cativo usando uma corda. Lawrence Shannon é amarrado em uma rede de dormir. E ele define a si mesmo “como um homem por um fio que ainda tem que tentar seguir em frente, continuar, como se nunca tivesse estado melhor ou sido mais forte em toda a sua existência” (Williams, 2000, p. 343).

Tennessee Williams poeticamente conecta o destino do iguana ao destino da personagem principal, segundo suas rubricas:

As alemãs sobem todas juntas da praia. Elas estão encantadas pelo drama que Shannon oferece. Em seus maiôs reveladores, elas desfilam até a varanda e se reúnem em volta da figura cativante de Shannon como se elas estivessem olhando para um animal engraçado em um zoológico (Williams, 2000, p. 400).

O dramaturgo revela a própria alma do seu herói diante da audiência. Mais especificamente, Williams busca demonstrar a parte irracional da alma de Shannon, seus instintos animais, sua paixão por garotas jovens, sua rebelião contra um Deus poderoso e tirânico. Assim, o Iguana não é escolhida acidentalmente por Williams como uma metáfora. Averiguemos mais de perto um dos diálogos entre Hannah Jelkes e Shannon:

⁸ Ver também Levin, L. Shadow into light: A Jungian analysis of the *Night of the Iguana*. *The Tennessee Williams Annual Revue*, v. 2, p. 225-250, 1999.

HANNAH: O que é - o que é - um iguana?
 SHANNON: É um tipo de lagarto - do tipo grande, gigante.
 [...]
 HANNAH: Sr. Shannon, por favor, vá lá e solte ele!
 SHANNON: Eu não posso fazer isso.
 HANNAH: Por que não?
 SHANNON: A Sra. Faulk quer comê-lo. Eu tenho que agradar a Sra. Faulk, estou à sua mercê. Estou às suas ordens (Williams, 2000, p. 421-22).

O réptil representa um arquétipo mitológico do mal.⁹ Parece que, para compreender esta peça, é preciso decodificar simbolismo e alegorias estudando *A noite do iguana* em conjunto com dois textos bíblicos: o Gênesis e o Apocalipse. Gênesis nos informa que no quinto dia da Criação o mar trouxe à terra monstros terríveis; dragões como crocodilos e outros répteis. Entretanto, “Deus viu que era bom...” (Gênesis, 1:18).¹⁰ Em sua interpretação do Gênesis, os Pais da Igreja explicam que Deus permitiu que essas criaturas existissem porque elas eram as portadoras do Mal, e que o Mal não pode triunfar a menos que seja confrontado pelo Mal. De acordo com H. Maguire, os Pais da Igreja tais como Anastácio e Procópio de Gaza afirmam que os santos se tornam espiritualmente estabelecidos quando enfrentam os monstros do quinto dia.¹¹

Por outro lado, no Apocalipse, João descreve o fim do mundo em referência à presença do dragão, mas também à mulher toda poderosa que o derrotará, forçando-o no fim a recuar [“... uma mulher vestida do sol...”], (Apocalipse, 12: 7-8). Hannah Jelkes pode ser uma referência à Virgem. A personagem principal, o pastor deposto, deve atravessar a sua própria noite e confrontar suas paixões que são criptograficamente representadas na forma de um réptil, o iguana. O apoio do Reverendo Lawrence Shannon é Hannah Jelkes, a mulher que conseguiu subjugar o “diabo azul”. Esse é o dilema entre Vício e Virtude. Em outras palavras, esse é um cabo de guerra entre Hannah Jelkes e Maxine Faulk. Logicamente, Shannon deveria matar o dragão/iguana/lado demoníaco para poder salvar sua alma. Consequentemente, Shannon, em conformidade com o arquétipo hagiológico, São Jorge, deveria ser vitorioso contra forças malignas a fim de encontrar absolvição. No

⁹ Ver Maguire, H. **Earth and Ocean**. The terrestrial world in early byzantine art. University Park: Pennsylvania State University Press, 1987; El-Shal, O. Le symbolism égyptien dans la vie religieuse copte. **Orientalia Lovaniensia Analecta, Proceedings of the Ninth international Congress of Egyptologists** (Edited by Goyon, J. C.; Cardin, C.), Leuven: University of Leuven v. 1, p. 627-640, 2007.

¹⁰ Todas as passagens da Bíblia vêm de: <https://www.biblehub.com/> [Acesso em: 08 out. 2023].

¹¹ Segundo Maguire (2007, p. 28-29), “[...] autores bizantinos também associavam o Nilo com as águas da Criação. Por exemplo, um sermão de Anastácio conecta a cheia e a vazante daquele rio, o ajuntamento das águas da Criação e a criação de terra seca descritos no versículo 9 do primeiro capítulo do Gênesis. O comentário do séc. VI, de Procópio de Gaza, inclui tais típicos animais nilóticos, como crocodilos e hipopótamos, entre os ‘répteis rastejantes’ criados nas águas do quinto dia”.

entanto, seu caminho para a luz passa por um paradoxo. Nesta luta, o dragão deveria derrotar São Jorge. Lawrence/Laurentius deve ser consumido pelas chamas de suas paixões em uma assadeira imaginária a fim de redimir sua alma através do martírio. A marionete do demônio, Maxine Faulk, por fim impele-o à destruição moral, mas também ao reconhecimento espiritual e à ascensão. J. Thompson (1987, p. 176-177) explica o paradoxo:

no término da 'noite escura da alma' de Shannon, ele desce uma versão naturalista da mística escada do amor de São João, na qual 'descer é subir' [...] Ele procede em movimento contrário, em fuga da presença de Deus; mas como São João, ele descobre que o caminho para baixo leva para cima.

Fig. 1 - Hannah Jelkes, *The night of the iguana*, Chipre, 2018, direção de A. Demosthenous



Fonte: Coleção pessoal do autor.

Diabos azuis e medos insensatos

Segundo o dicionário Oxford, “anima” é a alma, especialmente a parte irracional distinta da mente racional.¹² Apropriadamente, Tennessee Williams usa animais como símbolos e projeções de instintos humanos, da alma, e de substâncias invisíveis e inexplicáveis. Demônios, monstros, animais. Em seus Cadernos ele escreveu em 7 de janeiro de 1940:

Infelizmente devo reportar que me sinto um tanto apático devido aos diabos azuis do derrotismo que quase sempre põem seus horríveis rostinhos à mostra em reação a algum período de triunfo ou euforia. Terei de despachá-los outra vez. Eles são um maldito incômodo – o que é mais forte, minha vontade ou esses medos insensatos? Devo afugentá-los como um ninho de cobras, pisoteá-los com meus calcanhares! (Williams, 2006, p. 181).

Nessas bestas, Williams reflete a dimensão monstruosa da existência humana. Em um universo paralelo, o renomado poeta grego Constantinos Cavafis, no poema “Ítaca”, escreve: “Tu não hás de encontrar os Lestrigões e os Ciclopes, o selvagem Poseidon a menos que tu os tragas contigo em tua alma, a menos que tua alma os coloque diante de ti”.¹³

Quanto a medos insensatos e criaturas mitológicas, voltemos nossa atenção a um exemplo indicativo. Em *The milk train doesn't stop here anymore* [O trem da manhã não para mais aqui, 1963], a Sra. Goforth mora em seu palácio no alto de uma colina, em um lugar chamado Divina Costiera, a costa divina. Ela está morrendo de um câncer que recusa a reconhecer, e se deixa ficar em um esplendor isolado. Flora “Sissy” Goforth foi transformada em uma avarenta, materialista, promíscua Grifa moribunda. Ela se importa somente com sua saúde e propriedade. Gradualmente, ela se torna uma criatura maligna. A Sra. Goforth explica: “O Mal não é uma pessoa: o Mal é uma coisa que vem entrando sorrateira no coração de uma pessoa e toma conta dele: um intruso vil, um invasor” (Williams, 2000, p. 555).

Nas suas rubricas de *O trem da manhã não para mais aqui*, Williams (2000, p. 496) deixa claro: “a bandeira na propriedade da Sra. Goforth traz seu emblema pessoal, o grifo”. O que é um grifo? Christopher Flanders responderá essa questão para nós: “Uma

¹² Oxford Languages, “anima”. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> [Acesso em: 10 Ago. 2023].

¹³ Ítaca de C. P. Cavafy, editado por E. Keeley. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org>.

força na vida que é quase mais forte do que a morte” (Williams, 2000, p. 542). Essa criatura é uma combinação de dois animais: meio leão e meio águia.¹⁴ Essa peça é um conto de fadas horripilante, cheio de estranhas criaturas. Segundo A. Saddik (2015, p. 88),

A peça está repleta de tais construções monstruosas: cães de guarda que parecem lobos – lupos – vigiando a fortaleza montanhosa da Sra. Goforth; um mar cheio de ‘Medusas’ que a ferroam; uma ‘Bruxa’ que Williams descreve como uma ‘criatura saída de um sofisticado conto de fadas’ vivendo de transfusões de sangue; e um prato frio de pargo para a janta ao qual a Bruxa se refere como um ‘monstro das profundezas’ com ‘uma expressão horrenda em seu rosto’. Mesmo o Sol é um ‘velho leão raivoso’ (WILLIAMS, Tennessee. *The Milktrain Doesn’t Stop Here Anymore*, In: *Theatre of Tennessee Williams*. New York: New Directions, 1976, 7, 20, 42, 44, 45, 86).

A atmosfera psicodélica favorece o caráter parabólico da trama.

Christopher é uma alusão a São Cristóvão, uma figura católica e ortodoxa que auxilia humanos em sua passagem de um lugar para outro ou de uma dimensão para outra. De acordo com Gilbert Debussher (1974, p. 455),

A presença de figuras santas na textura da peça indica que o dramaturgo concebe o dilema de suas personagens centrais como de algum modo comparáveis àqueles de seus santos padroeiros. Ao integrar cenicamente ou recordar verbalmente a cena central de seu martírio, Williams enfatiza através de comparação menos a santidade de suas personagens do que seus delineamentos de bode expiatório.

Fig. 2 - Christopher Flanders, *O trem da manhã não para mais aqui*, Chipre, 2022, direção de A. Demosthenous



Fonte: Coleção pessoal do autor.

¹⁴ BASIC, R. *Between paganism and christianity: transformation and symbolism of a winged griffin*, *Ikon*, Brussels: Brepols Publishers, v. 2, p. 85-92, 2009.

Muitos dos heróis de Tennessee Williams são bodes expiatórios. Em relação próxima com seu *background* calvinista, ele demonstra o exemplo de Jesus crucificado em várias versões.

O exemplo de Cristo, de um pária que é perseguido pela classe dominante, parece dar um dimensão diferente à situação. A dor eleva, torna-se uma imitação do sacrifício eucarístico, do *melismos*, a fragmentação da Criança Sagrada oferecendo a si mesma para salvar as almas dos homens. Nesse Sagrado Mistério da Igreja, a congregação consome o corpo de Cristo para se tornar uma com Jesus. Na mitologia da Grécia antiga, o Deus Zagreu ou Dioniso era atacado e desmembrado pelos Titãs. Apesar de seu desmembramento, Dioniso/Zagreu era ressuscitado. A ressurreição de Dioniso/Zagreu é uma analogia da ressurreição de Jesus. O desmembramento/*sparagmos* levou ao seu culto no contexto do Orfismo (Barnabé, 2003).

A aflição também aparece em *A descida de Orfeu* (1957), onde o protagonista, Val Xavier, corre o perigo de ser desmembrado por cachorros usados pelo xerife para despedaçar prisioneiros fugitivos de prisões vizinhas. Isso também é uma alegoria, já que Val fala na mesma peça sobre uma “condenação perpétua ao confinamento solitário no interior de nossas próprias solitárias peles pelo resto de nossa vida na terra!” (Williams, 2000, p. 42-43). O desmembramento do corpo e o sofrimento da carne levam à salvação. O atroz martírio dos santos suporta essa posição. O que não deixa nenhuma margem para múltiplas interpretações, no entanto, é o conto extremamente revelador “Desejo e o massagista negro” (1948). O herói da estória é Anthony Burns, pária ardoroso de trinta anos que busca redenção. Williams declara expressamente: “Pois os pecados do mundo são realmente somente suas parcialidades, suas incompletudes, e esses são aquilo que os sofrimentos devem expiar” (Williams, 1967, p. 92).¹⁵ Ademais, Debussher (1974, p. 455) enfatiza,

As referências hagiográficas são parte de um conjunto de artifícios com o propósito de tirar a atenção dos leitores e espectadores da superfície da peça. Eles trazem à ação a sugestão de que os eventos que ocorrem no palco são meramente o reflexo limitado e contemporâneo de um padrão original, consagrado pelo tempo, de maior significância. São marcos de ressonâncias mais profundas e mais amplas de peças que amiúde foram abordadas como superficialmente realistas.

¹⁵ Ver também: SADDIK, A. J. The (Un)Represented Fragmentation of the Body in Tennessee Williams’s “Desire and the Black Masseur” and *Suddenly Last Summer*. *Modern Drama*, University of Toronto Press, v. 41, n. 3, p. 347-354, 1998.

A produção cipriota de *O trem da manhã não para mais aqui* (direção: Anthoullis Demosthenous) enfatizou o aspecto espiritual da obra. A peça é uma parábola cheia de alegorias ocultas. No começo, alguns versos do poema de William Butler Yeats, “Navegando para Bizâncio”, são citados: “Consuma meu coração; doente de desejo/E amarrado a um animal moribundo/Que não sabe o que é; e me recolha/No artifício da eternidade” (Williams, 2000, p. 489).

A questão é clara: a Sra. Goforth navegará para Bizâncio? No fim, ela se arrepende de todo seu passado pecaminoso ao dar seus preciosos anéis/correntes a Christopher. Além disso, ela sofre a morte de um mártir e é por isso que Williams a recompensa com santidade. Conseqüentemente, seu funeral não é apenas uma partida da terra. A Sra. Goforth está finalmente navegando para Bizâncio, indo adiante. No fim, o Grifo desaparece, e ela se torna uma sacra imperatriz bizantina em um catafalco, segundo Williams (2000, p. 580). Ela abandona seu ouro para aceitar um tesouro espiritual em um universo simbólico.

A última imagem da encenação cipriota da peça é uma referência à iconografia bizantina da Dormição da Virgem Maria, e é também baseada no canto bizantino (*apolytikion*) da festa eclesiástica para a comemoração do evento: “Ó, vós Apóstolos que vêm de longe, aqui reunidos na vila de Getsêmani, deitai meu corpo para o enterro”.¹⁶

Fig. 3 - O fim da Sra. Goforth, *O trem da manhã não para mais aqui*, Chipre, 2022, direção de A. Demosthenous



Fonte: Coleção pessoal do autor.

¹⁶ Cf. <https://dormitioninconcord.wordpress.com/> [Acesso em: 10 Aug. 2023].

Fig. 4 – A Dormição da Virgem Maria, Panayia tis Asinou, Chipre, afresco datado de 1105/1106



Fonte: Ahimastou-Potamianou, M. **Byzantine frescoes**. Athens: Ekdotiki Athinon, 1994, p. 56-57.

Religião e dogma

A vida de Tennessee Williams foi um enigma. Sua obra intensamente autobiográfica não poderia senão receber múltiplas interpretações. Embora estudiosos e jornalistas o vissem como um homossexual promíscuo e imoral que se atirava a qualquer oportunidade de parodiar a religião em suas peças,¹⁷ a realidade é completamente diferente. Tennessee Williams era um verdadeiro crente.¹⁸ Sua fé se identificava com uma busca perpétua por Deus. Tendo sido criado em uma rigorosa família de protestantes, era considerado como certo que qualquer coisa religiosa ou metafísica na obra e crenças do dramaturgo derivavam da Igreja Episcopal. Dado que em 1969 ele se converteu ao

¹⁷ Como John Lahr (2014, p. 99) indica, “Alma, como Williams, havia engehado uma fuga da ‘prisão do puritanismo’. Uma vez que ela se livrou de seus pais e da casa paroquial, a serenidade que ela encontra não é a paz do céu, mas a alegria em paqueras e pílulas. ‘O número da receita é 96814,’ ela diz ao final. ‘Eu penso nele como o número do telefone de Deus!’ Na consciência renovada de Williams, revelação é gratificação. O corpo é espiritualizado: oferecendo a promessa de uma comunhão que traz ressurreição na carne, não no pós-vida. ‘E ainda nosso sangue é sagrado,’ ele escreve em ‘Ferro é o inverno.’ ‘À boca/a língua do amado é uma hóstia.’” Ver também Saddik (2015, p. 249): “A estória termina com o massagista jogando os ossos do corpo de Burns no lago como uma paródia do batismo...”; e Parker, B. (2000, p. 657): “... a peça (De Repente, no Último Verão) oferece uma paródia ‘demoníaca’ ou inversão do martírio, quer seja interpretada ao nível sexual do mito de Sebastião ou ao seu nível religioso original”.

¹⁸ Ver indicativamente **Tennessee Notebooks**: Domingo, 22 de março de 1936 Domingo. Um dia maravilhoso – Fui à Comunhão na Igreja de São Miguel na Catedral da Igreja de Cristo – aproveitei o serviço mais tarde...” (2006, p. 51); “Domingo, 30 de agosto de 1936... Talvez se eu procurar com afincio nessa névoa eu vou começar a ver a face de Deus e poderei dar um jeito de achar uma saída para mim” (2006, p. 53); “Segunda-feira, 31 de agosto de 1936... Eu creio em Deus. Eu sei que creio” (2006, p. 69); “Segunda-feira, 23 de novembro de 1936... Estou rezando esta noite. Afinal, é uma coisa deveras necessária” (2006, p. 110), etc.

catolicismo e seu irmão era uma espécie de ministro católico romano, algumas de suas ideias poderiam também ter derivado dessa estrutura eclesiástica.

À parte de ideias calvinistas e católico-romanas, no entanto, sua obra também contém abordagens teológicas do mundo ortodoxo oriental. Em uma entrevista dada em 1966, foi perguntado a Tennessee Williams se ele estava envolvido com alguma religião em particular. Ele respondeu que possuía uma imagem de um santo russo ao lado da sua cama. Esse santo foi um presente de aniversário de uma amiga que vivia em Londres.¹⁹ A conexão entre a fé em Deus e a correlação com uma religião específica atribui uma importância particular a esse fragmento de informação. Williams descrevia a manifestação de fé em Deus através de sua relação com um santo ortodoxo russo. Como era possível, porém, para o dramaturgo americano Tennessee Williams ter conhecimento da teologia da Igreja Ortodoxa? Esse presente pode ter sido uma coincidência, mas talvez não. Ele escolheu não nomear a pessoa que lhe deu o santo para não voltar a atenção dos *paparazzi*, que perseguiriam aquela pessoa. Como um indivíduo profundamente reservado, ele desejava manter alguns aspectos de sua vida pessoal secretos. Entretanto, essa pessoa não poderia ser outra senão Maria Britneva, também conhecida como Lady Maria St. Just.

A primeira pista que nos leva a essa pessoa é uma correspondência que foi publicada, segundo a qual Williams se encontrava em Londres, onde ela vivia, durante o aniversário dele em 1965.²⁰ De acordo com John Lahr (2014, p. 157), “Britneva exercia um poder quase imediato sobre Williams”. A correspondência entre Tennessee Williams e Maria Britneva revela uma relação espiritual que se estende para se tornar familiar com os rituais e mistérios da Igreja Ortodoxa Russa. É indicativo que Williams parece pedir a Maria: “Acenda uma vela para mim na adorável igreja russa” (Williams, 1990, p. 72).²¹

Maria estava com sua irmã Sandra quando ela faleceu.

Tennessee foi buscar um padre russo. Tennessee falou do acontecido muito tempo depois. Ele disse ‘eu nunca vou esquecer, quando eu trouxe o padre até o quarto, vendo você se curvar sobre a pequena Sandra-você estava segurando a cruz russa nos lábios dela’. Depois do funeral de Sandra, Tennessee escreveu um poema (Williams, 1990, p. 46-47).

¹⁹ Ver Devlin, A. J. (Ed.). **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson: University Press of Mississippi, 1997, p. 127.

²⁰ “12 de março de 1965 Estou escrevendo para lhe informar ou advertir que estou voando para Londres no dia 23 deste mês, três dias antes do meu lamentável aniversário...” (Williams, 1990, p. 191).

²¹ O mesmo pedido aparece em diferentes datas ao longo de sua correspondência. Ver, por exemplo, novamente na página 362, quando ele escreve “por favor acenda uma vela para mim”, e continua “há pessoas que fazem você crer em Deus.”

Certamente, seu contato com Maria o trouxe para mais perto da fé dela. Seu pedido também mostra que ele respeitava profundamente a ortodoxia e talvez através da “mediação” de sua amiga russa ele foi empoderado. Ela o honrou nomeando-o padrinho de sua primeira filha. O primeiro presente de Williams à sua afilhada não foi de forma alguma uma escolha ao acaso, fora as *Elegias de Duino*, de Reiner Maria Rilke (1875-1926) (Williams, 1990, p. 146-147).

O poeta-pensador Rilke, que foi levado ao misticismo ortodoxo, pode ter exercido uma influência decisiva sobre Williams. Mesmo que ele tenha apresentado evidência surpreendente de suas habilidades literárias logo cedo, Rilke foi apenas incluído no mundo dos grandes poetas após 1899. Naquele ano ele viajou para a Rússia e retornou radicalmente mudado. Não há dúvida de que o que animou e afinal definiu Rilke não foi outra coisa senão a espiritualidade ortodoxa.²²

Em 1963, Williams foi marcado pela morte trágica de seu companheiro, Frank Merlo. Em sua carta datada de 23 de setembro de 1963 para Maria Britneva, ele escreve algo que parece excepcionalmente enigmático: “Creio que o serviço de nossa igreja russa funcionou de tal modo que ele nunca perdeu sua dignidade e orgulho” (Williams, 1990, p. 187).

Williams se identificava, em relação à fé, com a ortodoxa Maria, e ele até mesmo a conta, quase em código, que eles dois conseguiram transmitir a Frank Merlo os princípios da Igreja Russa que o ajudaram a manter sua dignidade. Se foi pela oração ou pela sua influência, o que finalmente contou para Williams foi que Merlo morreu parecendo um santo (Williams, 1990, p. 187).²³

Além do mais, os dois grandes amores de Tennessee foram sua obra e sua irmã Rose:

Em seu testamento, ele confiou o cuidado de ambos a Maria. Após a cerimônia junto ao seu túmulo, e antes do enterro, os presentes foram de carro para St. Louis. Maria foi de carro para o cemitério. Os sacristãos

²² Fedder, N. J., **The influence of D. H. Lawrence on Tennessee Williams**, The Hague: Mouton & Co., 1966. Segundo o Professor Henry I. Schvey (2012, p. 88), “Em seu recente relato de memórias Meu amigo Tom, [Jay] Smith argumenta persuasivamente que Williams estava mais empenhado com a poesia do que com o teatro durante sua estada em St. Louis, e os três jovens - Williams, Smith e Mills, o qual era evidentemente o líder deles - criaram uma ‘Fábrica Literária’ no fresco porão da casa de Mill na Avenida Westmoreland durante os escaldantes verões de St. Louis. Smith nota também que Mills introduziu Tom à poesia de Rainer Maria Rilke...” (Schvey, H. *The violets in the mountains have broken the rocks! Tennessee Williams and St. Louis*. In: Veterian, M. L.; Diaz-Kostakis, A. (Ed.). **A streetcar named Desire: from pen to pop**, Paris: Les Éditions de L'École Polytechnique, 2012).

²³ Além disso, ela quer limitar suas reações excessivas encaminhando-o à Bíblia e a Rilke.

estavam descendo o caixão. Sozinha, Maria enterrou seu amigo (Williams, 1990, p. 392-393).

Tennessee Williams foi enterrado em um túmulo no Cemitério do Calvário em vez de ser jogado no mar. Ele queria acabar como as tartarugas marinhas recém-nascidas em *De repente, no último verão*, e Lucio em “A maldição” (1948).

‘O desejo de Tennessee Williams a respeito de seu enterro era inequívoco – ele queria ser jogado no mar. Ele dizia isso frequentemente, e até mesmo explicou com precisão em um codicilo de seu testamento escrito à mão em 21 de Junho de 1972’, como citado por H. Schvey (2021, p. 181).

Pássaros e tartarugas – perpetradores invisíveis e vítimas fatais

Personagens como Lawrence Shannon, Christopher Flanders e Sebastian Venable são santos párias intimamente conectados não apenas com seus santos padroeiros, mas também com o próprio Williams. É Williams ele próprio quem os escolheu. Para ser mais preciso, Sebastian Venable é uma alegoria de São Sebastião e de Tennessee Williams também. Como Violet Venable explica: “Sebastian era um poeta! É isso que eu quis dizer quando eu disse que sua vida era sua obra, porque a obra de um poeta é a vida de um poeta e – vice-versa, a vida de um poeta é a obra de um poeta, digo, não se pode separá-las...” (Williams, 2000, p. 102).

Williams era também um poeta. Segundo N. Tishcler (1965, p. 59):

A vida pareceria, na superfície, não ser satisfatória. Entretanto, em um canto chamado ‘O Poeta’, Williams descreve uma figura crística, um poeta andarilho, que encontra dignidade na terra e salvação no céu através de sua liberdade viandante, uma existência muito aparentada àquela da besta ruminante. Em tal vida reside a anarquia, a dissociação dos elos intoleráveis da afeição humana, o desapego que Tennessee Williams descobriu essencial para suas necessidades como um ser humano e para sua integridade como um poeta.

Sebastian Venable, em *De repente, no último verão* estava procurando por Deus, “uma imagem clara Dele” (Williams, 2000, p. 107), como posto por Violet Venable. Williams insinua que a fim de encontrar Deus é necessário voltar-se às pessoas e à natureza. Os alter egos de Sebastian, então, são as tartarugas marinhas recém-nascidas:

Sobre a estreita praia negra das Encantadas, enquanto as recém-nascidas tartarugas marinhas saíam em atropelo das tocas de areia e começavam sua corrida rumo ao mar... para escapar das aves predatórias que faziam o céu

quase tão negro como a praia. E a areia cheia de vida, cheia de vida, enquanto as tartarugas chocadas davam sua disparada em direção ao mar, enquanto as aves revoavam e mergulhavam para atacar e – mergulhavam para atacar! Elas estavam descendo sobre as tartarugas, virando-as para cima e expondo suas barrigas moles, rasgando suas barrigas, abrindo-as e comendo sua carne (Williams, 2000, p. 105).

Ele vê diante de si a crueldade do mundo terreno. Na praia das Ilhas Galápagos, dentre as inúmeras tartarugas que vão sair dos ovos, somente uma em cada mil encontrará o mar. O resto se tornará comida das negras aves de rapina. A saída dos ovos foi precedida pelo infundo e doloroso esforço das tartarugas em pôr os ovos. O Deus-Criador cria o mundo visível, a natureza, com trabalho árduo. A jornada para o mar é uma jornada do homem perseguido que está tentando evitar seu destino, isto é, tornar-se presa do pecado. O mar é redenção, a vida-após-a-morte, o Paraíso. Aquela atrocidade levou Sebastian ao colapso porque ela pressagiava seu próprio fim. Parece, no entanto, que a mensagem teológica da dogmática apofática de Williams é a de que Deus permite a atrocidade a fim de mostrar uma rota alternativa à vindicação. Em *De repente, no último verão*, a carne de Sebastian Venable alimenta a multidão faminta. Por que Williams usa todos esses símbolos? A perspectiva psicanalítica é indicativa.

O uso que Tennessee Williams faz da linguagem nessa peça manifesta vividamente o semiótico nas trocas de diálogo, especialmente naquelas entre a Sra. Venable e Catherine, já que permitem ao leitor experimentar as emoções e efeitos pelos quais ambas as personagens estão passando. Ele foi criticado pelo uso excessivo de simbolismo e linguagem metafórica (Hezaveh; Abdullah; Yaapar, 2012, p. 10).

Catherine Holly torna explícito o paralelo:

Sebastian começou a correr e eles todos gritaram de uma vez e pareciam voar no ar, eles o ultrapassaram tão depressa. Eu ouvi Sebastian gritar, ele gritou só uma vez diante daquele bando de avezinhas negras desplumadas que o perseguiam e o alcançaram no topo da colina branca... Quando voltamos aonde meu primo Sebastian havia desaparecido entre o bando de pardaizinhos negros despenados, ele estava estirado nu... Eles haviam devorado partes dele. Rasgado ou cortado partes dele com suas mãos ou facas..., eles lhe haviam rasgado pedaços e os enfiado naquelas suas ávidas e ferozes boquinhas pretas vazias (Williams, 2000, p. 147).

As tartarugas marinhas têm o mesmo simbolismo que o grifo e a iguana, o da anima do protagonista. Parece haver uma aparente inconsistência entre a espiritual e evanescente anima e a materialização carnal de sua perseguição (quer sob a aparência de santos,

mártires, ou homossexuais como Williams) o que se relaciona com o aviltamento cristão da carne – quer na autoinfligida penitência dos mártires e santos ou no castigo social e físico dos homossexuais (os quais se fundem na autoapresentação dramática de Williams). Para ser mais preciso, parece que a alma é ambos imune às seduções da carne e ainda assim é também considerada corruptível por ela.²⁴

Sebastian era igualmente um pássaro preto carnívoro e uma tartaruga marinha. Ele age como um perpetrador e uma vítima ao mesmo tempo. Sua alma combina bem e mal. Esse esquema dual está mais claro em *Um bonde chamado Desejo* (1947). W. S. Griffies (2007, p. 123) salienta o argumento:

Blanche DuBois e Stanley Kowalski são a externalização simbólica de um eu nuclear vitimizado e objeto-dependente dentro de Williams, enquanto Stanley representa um eu sádico, vitimizador e agressivo. Eles são polos opostos de uma cisão objeto-relacional que resulta em uma compulsão a paradigmas de vitimização ambos na vida de Williams e em sua arte.

A contradição é parte da dramaturgia de Williams. O caso de *A rosa tatuada* é indicativo. Segundo J. J. Thompson (1987, p. 53-54),

A imagética estrutural de *A rosa tatuada* (1950-1951) é mais coesa, embora menos evocativa, do que as imagens fragmentadas tomadas de diversos mitos, lendas e contos de fada encontrados em diversas outras peças de Williams; pois essa peça está interessada em união e reconciliação, não em desintegração e alienação. De acordo, a tatuagem de rosa, símbolo central da peça, é um emblema da união do espírito com a carne [...] A outra metade do símbolo, a tatuagem, também sugere ambos sentidos mundanos e místicos [...] Suas conotações religiosas derivam de sua aproximação ambos aos estigmas, aquelas cicatrizes simpáticas que se assemelham às chagas do Cristo crucificado, e à marca de Cain, marca de infâmia e desgraça.

A alegoria religiosa mais proeminente em *A rosa tatuada* (1951) é a própria rosa. Esse símbolo reaparece constantemente nos escritos de Williams. Encontramos em *À margem da vida*, *Um bonde chamado Desejo* e, especialmente, em *De repente, no último verão*, quando Catherine Holly menciona que Sebastian Venable, a personagem/mártir, se parece com “um enorme monte de rosas vermelhas embrulhado em papel branco” (William, 2000, p. 147), as quais haviam sido rasgadas e esmagadas após o ataque. Williams estava sempre procurando pela rosa em sua obra. Uma rosa está esculpida em sua lápide. Serafina oscila entre a ruína e a incorruptibilidade. Aquele que a salva é Alvaro. Ele é quem está disposto

²⁴ Essa é uma observação do Prof. Johan Callens, após uma revisão do meu artigo. Agradeço profundamente ao Professor Callens.

a agir como o redentor ao fazer uma tatuagem em seu próprio peito, a mesma que a do falecido marido de Serafina: uma rosa.

Fig. 5 – *A rosa tatuada*, Chipre 2020, direção de A. Demosthenous



Fonte: Coleção pessoal do Autor.

No conto “O desejo e o massagista negro”, Anthony Burns atravessa a Quaresma e a Semana Santa em uma culminação de dor. Dor é o elemento que leva à derrota da carne. Para que a matéria deixe de existir ela deve sofrer uma provação. No momento em que o corpo de Anthony Burns é consumido pelo massagista negro, o fogo consome a substância física de uma casa vizinha. À matéria inclui-se o elemento impureza. O pecado vem da carne e distorce a alma. A chama não é o destruidor, mas o purificador. Os carros de bombeiro tentando apagar o fogo são o inimigo. Williams declara com alívio que seus poderes não conseguem exceder o poder do fogo. O colapso das paredes e a subida do fogo ao céu aponta para a morte; enquanto o corpo humano termina na terra, a alma ascende aos céus. Essa forma contraditória onde a queda é ao mesmo tempo a ascensão é também a forma da redenção na teologia metafísica de Williams.

Williams traz a mensagem de que as almas dos pecadores não estão perdidas. Ele diz que mesmo os “filhotinhos”, as tartarugas que sucumbem, são purificadas pela tortura do pecado. O paraíso pertence aos pecadores que se dedicaram a valores mais elevados como a música, a poesia e a arte e sofreram martírio. Sexo e promiscuidade não são a estrada para a perdição. Essa asserção não é encontrada no calvinismo ou no catolicismo

romano. É encontrada em um importante Pai da Igreja Oriental: Gregório de Nissa (Lander, 1958). Gregório crê que com sua morte na cruz, Cristo salva o mundo todo. Ademais, esse Pai da Igreja Oriental crê que a morte é um tipo de dádiva, dado que um limite e um fim são impostos ao pecado e assim a perpetuação do mal é obstruída.

Segundo Lander (1958, p. 92),

Ao nível filosófico, a resposta final de Gregório de Nissa para o grande problema antropológico da relação do corpo à mente Divina, de um lado, e à paixão e a morte, do outro, parece ser a seguinte: Mesmo embora a bissexualidade do corpo tenha sido dada ao homem com antecipação do pecado e da morte, o corpo do Paraíso ainda era muito próximo do espírito. Era e é um pecado do homem seu voltar-se para longe da verdadeira beleza e bondade, o que tornou e torna o corpo não apenas ativamente sexual mas também uma fonte de pecado.

Desse modo, a morte apresenta uma dupla ação benéfica, já que o pecado é impedido de continuar seu trabalho catastrófico e o homem, como o portador do pecado, é redimido de todos os sofrimentos da vida carnal. Assim, as projeções literário-teatrais de Tennessee Williams, como Anthony Burns, Sebastian Venable, Val Xavier e outros, encontram uma morte ritual, como um final feliz para uma vida profundamente dolorosa. A morte não é a extinção do homem, mas a dissolução dos elementos materiais que o compõem.

Gregório de Nissa (1996, p. 33) prega:

Essa parte senciente, entretanto, não desaparece, mas é dissolvida. O desaparecimento é a passagem para o não existente, mas a dissolução é a dispersão novamente naqueles elementos constituintes do mundo do qual foi composta. Porém aquele que é contido neles não perece, embora escape ao conhecimento dos nossos sentidos.

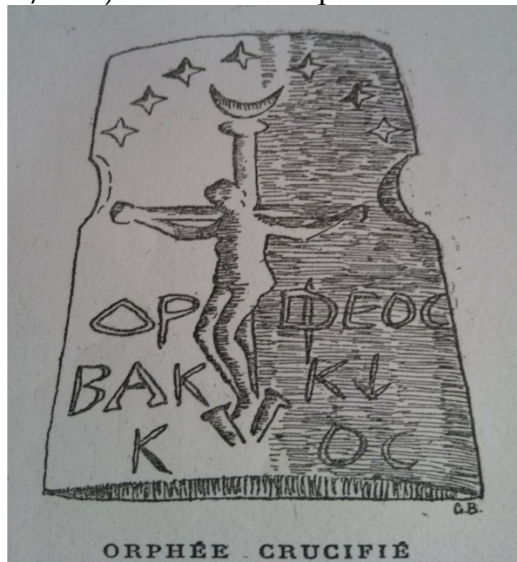
O esquema da alma

A alma é eterna. Evanescência não é o fim. Tennessee Williams inclui a Ressurreição como um padrão repetitivo em suas peças principais, como em *Doce pássaro da juventude* e *A descida de Orfeu*. A Quaresma, a Semana Santa e especialmente a Páscoa são mecanismos literários característicos de ação paralela em *O desejo e o massagista negro*. *A descida de Orfeu* é a Semana da Paixão de um mártir simbólico, e Val Xavier é uma alusão ao mítico Orfeu, um músico que morre como um mártir.²⁵ Além disso, a obscura

²⁵ Egan, R. B. Orpheus Christus Mississipiensis: Tennessee Williams' Xavier in hell. **Classical and modern literature: A quarterly**, Indiana: CML, v. 14, p. 61-98, 1993. Na mente de Tennessee Williams, músicos,

representação de Orfeu não tinha nenhum outro propósito senão lembrar aos cristãos que perseguem seu destino: a vida de mártir, o fim atroz e, principalmente, a vindicação após a morte (Moatty, 2003).

Fig. 6 - Artefato (amuleto/selo) com Orfeu dependurado em uma cruz, 200-300 A.D.



Fonte: Kaiser Friedrich Museum em <https://www.diadrastika.com/>.

A Semana Santa durante a qual o drama de Val atinge seu clímax não deixa nenhuma dúvida sobre o paralelismo de Cristo com Orfeu. Vee, em seu êxtase sagrado, revela o futuro a Val:

Pensei que veria meu Salvador no dia da Sua paixão, que foi ontem, Sexta-Feira Santa, foi quando eu esperava vê-lo. Mas eu estava enganada, eu fiquei - desapontada. Ontem passou e nada, nada de mais aconteceu mas - hoje - esta tarde, de algum modo eu me recompus e saí e comecei a ir rezar na igreja vazia e meditar sobre a Ressurreição de Cristo amanhã. Ao longo da estrada enquanto eu caminhava, pensando sobre os mistérios dos véus da Páscoa! - pareceu que meus olhos caíram! Luz, ó, luz! Eu nunca havia visto brilho igual! Ele ESPETAVA meus olhos como AGULHAS! [...] Bem, e então - eu ouvi essa trovoada! O céu! - Fendido em dois! - E lá no céu fendido, eu vi, eu juro, eu vi os DOIS IMENSOS OLHOS FLAMEJANTES DE JESUS CRISTO RESSUSCITADO! Não crucificado, mas Ressuscitado! Digo, Crucificado e então RESSUSCITADO! (Williams, 2000, p. 76-77).

poetas, artistas e homossexuais são seres humanos refinados e cultos, mas também frágeis e vulneráveis. Sua espiritualidade está ligada de uma forma singular com sua lascívia. Desejo leva ao sofrimento. Suas paixões são seus martírios. O músico Val Xavier, por exemplo, era um pária que sofreu rejeição social para ganhar a vida após a morte. Por outro lado, Williams (poeta e dramaturgo) entende sua homossexualidade como uma tortura constante. Ver **The world of Tennessee Williams (with an introduction by Tennessee Williams)**, editado por Leavitt, R. F., New York: Hansen Publishing Group, 1978: "Fundamental na obra de Tennessee Williams é uma confusão que resulta da repressão do calvinismo sulista com seu padrões puritanos de negação da carne no Cavalheiros românticos: carne negada torna-se carne pervertida. Seu enorme senso de culpa, o resultado de sua rebelião juvenil contra o código puritano de sua mãe, nunca deixou de obcecá-lo" (Leavitt, 1978, p. 14).

Referências à crucificação são constantes na obra de Williams. Em um conto intitulado “A maldição” que Williams escreveu nos anos 1940, Lucio, um imigrante da Itália, não tem ninguém no mundo a não ser sua gata chamada Nitchivo. Sobrecarregado por desespero e exaustão, ele decide acabar com sua vida no rio de uma cidade que é descrita como uma distopia aterrorizante.

Lucio falou com a gata enquanto a correnteza subia à volta deles. ‘Logo’, ele sussurrou. ‘Logo, logo, muito logo’. Apenas por um único instante ela lutou contra ele: arranhou seu ombro e braço em um momento de dúvida. Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste? Então o êxtase passou e a fé dela retornou, eles se foram e se foram com o rio (Williams, 1967, p. 57).

A gata aqui é a alma de Lucio. Independente e livre de compromissos mas destruída pela miséria humana. Williams conecta a paixão de Lucio e a Paixão de Cristo evocando as escrituras e as últimas palavras de Jesus na cruz (Mateus 27:46 *Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?*). Em seu *Diário Tennessee* Williams escreve: “Hoje um rapazinho engraçado chamado Verbeck veio correndo para dentro de casa procurando um gato preto perdido...” (Williams, 2006, p 135).

Segundo a editora M. B. Thornton,

Verbeck pode muito bem ter sido o modelo para o homem do conto ‘A maldição’ e a peça em um ato ‘A mais estranha forma de amor’... A epígrafe de ‘A mais estranha forma de amor’ é a última estrofe do poema de Hart Crane ‘Chaplinsco’: O jogo obriga um sorriso tolo; mas nós já vimos/ a lua em vielas solitárias fazer/ um graal de riso de um cinzeiro oco,/ e por entre todo som de alegria e empresa/ ouvimos um gatinho no ermo desolado (Williams, 2006, p. 136).

Em seu livro *Bestiário teatral*, Dr. George Pefanis lida com o conceito de animalidade e sua interação com a humanidade no palco.²⁶ Em particular, Pefanis toca em muitas questões relacionadas aos limites entre humanidade e animalidade. O autor adota os termos “animal humano” e “animal não humano” para que a animalidade como um denominador comum possa ser vista como uma alternativa à divisão demasiado radical entre conceitos tradicionais do “humano” e do “animal”. Na longa história do teatro, esses dois elementos inevitavelmente se encontram e coexistem. A proposta do autor é ver o teatro através da perspectiva da antropozootologia, a qual é analisada do ponto de vista da filosofia do teatro. Apesar de sua ampla e profunda análise, a Teoria de Pefani falha em

²⁶ Γ. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας* [Pefanis, G. *Theatrical Bestiaria. Theatre and philosophy on animality*], Athens: Papazisis Publishing, 2018.

abarcam o iguana de Williams, sua gata, tartarugas marinhas, etc. As intenções de Williams por trás de seu uso de imagética animal vão além do escopo da pesquisa de Pefani. A definição do animal williamsiano pode ser encontrada na chamada teologia williamsiana.²⁷

Fig. 7 - Lucio como Jesus crucificado. *A Maldição* (dramatização de um conto), Chipre, 2021, direção de A. Demosthenous.



Fonte: Coleção pessoal do autor.

Segundo Andrew Goatly (2006, p. 32), “Nós criamos artefatos com significados simbólicos e, desse modo, estabelecemos ambientes culturais que por sua vez moldam a mente humana, por exemplo, pinturas rupestres e símbolos matemáticos”.

²⁷ Presley, D. E. **The theological dimension of Tennessee Williams: a study of eight major plays** (Unpublished PhD Thesis). Emory University, 1969. Mais recentemente Walls, A. The martyr in Williams’s *Suddenly last summer*, *The mutilated* and *The remarkable rooming-house of Mme. Le Monde*. **The Tennessee Williams Annual Review**, New Orleans: Historic New Orleans Collection, v. 17, p. 93-114, 2018.

No mundo simbólico do cristianismo, no qual milhões habitaram por séculos, há uma construção imaginativa. Segundo Gordon Kaufman, os seres humanos criaram o simbolismo religioso como uma parte necessária de suas tentativas de se orientar no mundo (Kaufman, 1981). Na arte cristã primitiva, podemos ver Jesus Cristo representado como um cordeiro. No mosaico da Basílica de São Vital há um cordeiro com um halo dourado que envolve sua face no tipo de Agnus Dei (Lingran, 2022). Nos evangelhos, João (o Batista) viu Jesus vindo em sua direção e disse “Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo!” (João 1:19-34). O cordeiro é o símbolo de castidade absoluta e sacrifício supremo.

Epílogo

O uso dramático de animais por Williams foi concebido em um estágio inicial de sua carreira. Gradualmente ele se torna um padrão. Podemos perceber padrões similares em outros escritores, tais como Philip Pullman. Em sua trilogia de romances *Fronteiras do universo*, ele esboça um mundo onde os homens estão ligados aos seus *daemons* (Gooderham, 2003). Um *daemon* é a manifestação física do “eu interior” de uma pessoa tomando a forma de um animal (Colàs, 2005). Por analogia à estrutura do Catolicismo no mundo real, o mundo da trilogia está dominado pela liderança da Igreja conhecida como Magisterium. O *daemon* do Lorde Asriel é um leopardo, significando que ele é um homem corajoso; o *daemon* de Marisa Coulter é um macaco, significando que ela é uma pessoa desonesta; enquanto o *daemon* do líder do Magisterium é um lagarto, significando que ele próprio é muito furtivo, ardiloso, indescritível e malicioso.

Na mesma linha, Williams usa animais como símbolos e projeções de instintos humanos, da alma e de invisíveis e inexplicáveis substâncias. Não há nenhuma definição exata porque o significado intencionado é obscuro, mas pode ser interpretado como o reflexo material da alma de um personagem teatral. Williams usa de animais para revelar à sua audiência os *daemons* de seus protagonistas, assim mostrando sua mestria em mergulhar nas profundezas do poderoso abismo da alma.

Referências

BARNABÉ, Alberto. Autour du mythe orphique sur Dionysos et les Titans. Quelques notes critiques. In: ACORINTI, Domenico; CHUVIN, Pierre. **Des Geants a Dionysos. Melanges offerts a F. Vian**, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.

COLÁS, Santiago. Telling true stories, or The immanent ethics of material spirit (and spiritual matter) in Philip Pullman's *His Dark Materials*. **Discourse**, Michigan: Wayne State University Press, v. 27, n. 1, p. 50-58, 2005.

DEBUSSCHER, Gilbert. Tennessee Williams as hagiographer: an aspect of obliquity in drama. **Revue des Langues Vivantes**, Berlin- Munich- Boston: De Gruyter, v. 40, p. 449-456, 1974.

GOATLY, Andrew. Humans, animals and metaphors. **Society & Animals**, Leiden: Brill, v.14, n. 1, p. 15-37, 2006.

GOODERHAM, David. Fantasizing it as it is: religious language in Philip Pullman's trilogy, *His Dark Materials*. **Children's literature**, Baltimore: John Hopkins University Press, v. 31, n. 1, p. 155-175, 2003.

GRIFFIES, William Scott. Incorporating brain explanations in psychoanalysis: Tennessee Williams as a case study. **Psychodynamic Psychiatry**, New York: Guilford Press, v. 50, n. 3, p. 492-512, 2022.

GRIFFIES, William Scott. A streetcar named Desire and Tennessee Williams' object relational conflicts. **International Journal of Applied Psychoanalytic Studies**, Chichester: John Wiley & Sons, v. 4, n. 2, p. 110-127, 2007.

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. **A critical companion to Tennessee Williams**. New York: Facts on File, 2005.

HEZAVEH, Leila Rezai; ABDULLAH, Nurul F. L.; YAAPAR, Salleh. Psychoanalysis and drama: a Kristevan reading of Tennessee Williams' *Suddenly Last Summer*. **Contemporary Perspectives in English Language Studies**. Penang: University of Malasya Press, p. 1-11, 2012.

KAUFMAN, Gordon D. **The theological imagination: constructing the concept of God**. London: Westminster John Knox Press, 1981.

LAHR, John. **Tennessee Williams**. Mad pilgrimage of the flesh. London: Bloomsbury, 2014.

LANDER, Gerhart B. The philosophical anthropology of Saint Gregory of Nyssa. **Dumbarton Oaks Papers**, Boston: University of Harvard, v. 12, p. 59-94, 1958.

LINGRAN, Liu. San Vitale Apse: a holistic consideration. **Third International Conference on Language, Art and Cultural Exchange**, Paris: Atlantis Press, p. 571-579, 2022.

MOATTY, Yves. **Orphee crucifié**. La voix que la lumière fit entendre. Paris: Deux Océans, 2003.

MURPHY, Brenda. **The theatre of Tennessee Williams**. London-New York: Methuen, 2014.

NISSA, Gregório (GREGORII NYSSENI). **Oratio Catechetica** (edited by E. Mühlenberg). Leiden: Brill, 1996.

PARKER, Brian. Tennessee Williams and the legends of St. Sebastian. **University of Toronto Quarterly**, Toronto, v. 69, n.3, p. 634-659, Summer, 2000.

RASMI, Atekeh. The symbols and appearances of Anima and Animus s archetypes in Epopée of Korogli. **Journal of Lyrical Literature Researches**, Zahedan: University of Sistan and Baluchestan Press, v. 20, n. 38, p. 145-170, 2022.

SADDIK, Annette J. **Tennessee Williams and the theatre of excess**. The strange, the crazed, the queer. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SCHVEY, Henry I. **Blue song**. St. Louis in the life and work of Tennessee Williams. Columbia: University of Missouri Press, 2021.

THOMPSON, Judith J. **Tennessee Williams' plays: memory, myth, and symbol**. New York: P. Lang, 1987.

TISCHLER, Nancy M. **Tennessee Williams: rebellious puritan**. New York: Citadel, 1965.

TOSIO, Paul. **An object relational psychoanalysis of selected Tennessee Williams playtexts** (Master's dissertation), Rhodes University, 2003.

WATZLAWICK, Paul. Brief communications. Paradoxical predictions. **Psychiatry**, London: Hindawi, v. 28. p. 368- 374, Nov. 1, 1965.

WATZLAWICK, Paul; JACKSON, Don D. On human communication. **Journal of Systemic Therapies**, New York: Guilford Press, v. 29, n. 2, p. 53-68, 2010.

WILLIAMS, Edwina Dakin. **Remember me to Tom**. The memoirs of Tennessee Williams's mother. London: G. P. Putnam's Sons, 1963.

WILLIAMS, Tennessee. **Five o'clock angel**. Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just 1948-1982. New York: Alfred Knopf, 1990.

WILLIAMS, Tennessee. **Notebooks** (edited by M. Bradham Thornton). New Haven: Yale University Press New Haven, 2006.

WILLIAMS, Tennessee. **One arm and other stories**. Cambridge: New Directions, 1967.

WILLIAMS, Tennessee. **Plays: 1957 – 1980**. New York: The Library of America, 2000.

Tradução submetida em: 05 jun. 2024

Tradução aceita em: 08 set. 2024