



Sobre *pré*-performances *pós*-modernas: As personagens tardias de Tennessee Williams e a “atuação plástica”¹

Of *post*-modern *pre*-performances: Williams’s late characters and “plastic acting”

Anais Umano²

Esther Marinho Santana (tradução)³

DOI: 10.5281/zenodo.13845831

Resumo

Nas “Notas de produção” de *The glass menagerie*, Tennessee Williams propõe um teatro “plástico” que utilizaria todos os meios teatrais para transformá-lo em uma arte performativa visual e total. Contudo, as produções teatrais que contribuíram para fazer de Williams um dos maiores dramaturgos estadunidenses encenaram as peças em um estilo realista, que também se refletiu no estilo de atuação dos atores. A maioria dos atores, de fato, foram treinados em uma técnica estadunidense moderna e realista. A tradição da atuação realista convida os atores a construir suas personagens a partir de uma base psicológica, que auxilia a *explicar* e *identificar* a personagem. Até que ponto o estilo de atuação realista ajudou a estabelecer o teatro de Williams na categoria do teatro psicológico e naturalista, e contribuiu para interpretações equivocadas de suas peças tardias e mais subversivas? Como a atuação pode auxiliar na preparação de atores e espectadores para o teatro total e “plástico” imaginado por Williams? A obra tardia de Williams subverte radicalmente a ordem realista e traz à baila personagens irrealis, elusivas e até mesmo grotescas, que requerem que o ator se aproxime delas de uma nova maneira. Este artigo propõe uma reflexão sobre a responsabilidade do ator e a possibilidade de reabilitação dos textos tardios de Williams na prática. O objetivo é estudar o imaginário novo e pós-moderno dos textos, bem como as suas implicações práticas. O corpo subversivo e antipsicológico das peças tardias e as personagens imperscrutáveis requerem novos corpos nos palcos, que incorporem reflexões pós-modernas em sua própria prática.

Palavras-chave: Tennessee Williams; Técnica; Performance; Corpo.

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/2518>. Acesso em: 13 ago. 2024.

² Doutoranda na Université de Lorraine, em Nancy (França), sob a supervisão de John S. Bak e Sophie Maruéjols-Koch. Sua tese se debruça sobre as peças tardias de Williams, com foco no papel da técnica dos atores em relação à recepção da obra de Williams. Ela também é atriz de teatro e professora de atuação, e vive atualmente no México. Email: anais.umano@gmail.com.

³ Mestre e doutora em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Foi pesquisadora visitante no Martin E. Segal Theatre Center/ City University of New York e no Institut de Recherche en Études Théâtrales/ Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Atualmente, desenvolve estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo – USP, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp. E-mail: esther.mrst@gmail.com.

Abstract

In the “Production notes” of *The glass menagerie* Tennessee Williams calls for a “plastic” theater that would use all theatrical means to make it a visual and total performative art. However, the theatrical productions that contributed to make Williams one of the greatest American playwrights staged the plays in a realistic style which also appears in the actors’ style of acting. Most of the actors, indeed, were trained in a modern and realistic American technique. The tradition of realistic acting invites actors to build their character from a psychological basis that helps to *explain* and *identify* the character. To what extent did the realistic style of acting help establish Williams’s theater in the category of psychological and naturalist theater and contribute to misunderstanding his later and more subversive plays? How can acting help prepare actors and spectators to the total and “plastic” theater Williams imagined? Williams’s late work radically subverts the realistic order and brings into play unrealistic, elusive, even grotesque characters that require the actor to approach them in a new way. This article proposes to reflect on the responsibility of the actor and the possibility of rehabilitating the late texts of Williams in practice. The aim is to study the texts’ new and post-modern imaginary and to study their practical implications. The late plays’ subversive and anti-psychological body, the unfathomable characters call for new bodies on stage that incorporate post-modern reflections into their very practice.

Keywords: Tennessee Williams; Technique; Performance; Body.

Introdução

Em *Psychophysical acting*, o ator, diretor e pesquisador estadunidense Phillip B. Zarrilli expõe as questões que determinam a nossa proposta de consideração de uma técnica de atuação “plástica”, que ampliaria o escopo dos atores contemporâneos e os permitiria trabalhar a partir da lógica estética de dramaturgias alternativas não realistas:

Por mais importante que tenha sido a psicologia para moldar a dramaturgia de peças naturalistas e realistas do final do século XIX até o século XX, abordagens realistas convencionais para a atuação e/ou a análise textual podem ser inadequadas, e até mesmo inapropriadas, para a realização da dramaturgia e das tarefas de atuação que constituem a base do desempenho de um ator em um texto ou performance pós-dramáticos [...] o ‘psicológico’ não é mais – se é que alguma vez foi – um paradigma com poder e flexibilidade explanatórios e/ou práticos o suficiente para animar completamente as complexidades do trabalho do ator contemporâneo⁴ (Zarrilli, 2009, p. 7-8).

Zarrilli destaca os limites de uma técnica de atuação realista e da construção realista de uma personagem. A partir de 1961, quando Tennessee Williams se coloca radicalmente nas margens de um teatro realista e psicológico ao criar personagens com identidades instáveis, fora de um contexto identificável, ele força a reconsideração da prática de artistas que *incorporam* os seus textos. Ademais, há muito confinados em um teatro realista

⁴ Nota da tradutora: Todas as citações foram por mim traduzidas.

e psicológico, como podemos nós, na prática, liberar Williams de performances realistas e modernas? Qual seria a responsabilidade do *ator contemporâneo* que se depara com uma dramaturgia não realista e não aristotélica?

A reabilitação acadêmica e teórica das obras tardias de Williams ressalta a aparência de personagens não mais consideradas em um contexto identificável, mas sim de um sujeito plural, elusivo, e frequentemente tabu. Em *Communists, cowboys and queers*, David Savran aponta para a necessidade de uma revisão pós-moderna das personagens de Williams:

[C]onstantemente descentralizadas e despossuídas, tropeçando em meio a uma estrutura dramática que é, em vias semelhantes, descentralizada e instável. Essa estrutura, tal como um texto surrealista, é inflexivelmente plural, repleta de símbolos multivalentes, e relutante em fornecer uma perspectiva ou código mestres ao intérprete. Em vez de dar ao leitor ou espectador um ponto de identificação empática único, oferece múltiplos, e por vezes contraditórios, pontos de interpelação (Savran, 1992, p. 98).

Os textos tardios de fato realizam uma quebra estilística e se enveredam pelo grotesco e pelo excesso. As personagens finais de Williams saem de uma lógica psicológica e não permitem mais aos atores que *construam* o seu caráter. Não mais identificáveis ou verbalmente fixas, elas contribuem para que se dê vida a um teatro “plástico” que almeja ser visual, orgânico e mítico. Elas são caracterizadas pela sua existência física, não dependem mais de uma narrativa clara e linear, e incorporam mais símbolos do que seres complexos.⁵ Essas novidades pós-dramáticas convidam ao exame da atuação como outro elemento que contribuiria para a visão “plástica” do dramaturgo.

A bifurcação estilística da obra tardia de Williams engendrou reações amargas, e até mesmo abusivas, de críticos e espectadores nas décadas de 1960, 70 e 80, que prejudicaram a carreira de um dos dramaturgos mais célebres dos Estados Unidos. *The night of the iguana* (*A noite do iguana*) (1961) foi o seu último sucesso crítico e comercial. Os textos posteriores, que contemplam o período de 1961 até 1983, pertencem à obra tardia que subverteu e se revoltou radicalmente contra as normas teatrais do período. Williams se engaja, com efeito, em um teatro grotesco e violento, povoado por personagens mutiladas e desviantes, revelando, assim, um desejo de colocar em cena tabus sociais e sexuais daquele momento.

⁵ “e as suas pessoas são principalmente arquétipos de certas atitudes e qualidades básicas, com aquelas mutações que ocorreriam se elas tivessem continuado pela trilha até esse ponto hipotético” (Williams, 2009, p. 68).

O teatro fugidio e indefinível pós-1961 perturba na mesma medida em que confirma um desejo há muito manifesto: o de quebrar as algemas de um realismo psicológico adorado pelo público. Na época, uma miríade de reações expressava o anseio de que Williams retornasse ao estilo “realista” bem quisto tanto pelas plateias quanto pela crítica, lamentando o seu abandono de uma escrita que havia conquistado aclamação popular e crítica. Em *The politics of reputation*, Annette J. Saddik explica que a recepção de *Camino Real*, a primeira peça de Williams a se desviar drasticamente de convenções realistas, deve-se, em parte, à ausência de uma narrativa tradicional. Ela também enfatiza uma recepção que trai a corrente coetânea, nostálgica de um estilo realista e se recusando a assistir a um renascimento dramático:

O fracasso de *Camino Real* com as plateias e críticos é crucial no contexto da recepção tardia de Williams, pois indica que uma vez que Williams começou a se afastar de modo explícito da dramaturgia essencialmente realista que o havia tornado famoso o seu público se voltou contra ele [...] Esse padrão parece ter sido compartilhado por críticos em geral sempre que Williams se desviava da forma realista. Bruce Smith escreve que *Camino Real* era ‘tão diferente das criações quase perfeitamente aristotélicas de Tennessee, que os espectadores tiveram dificuldades em apreciá-la... Os Estados Unidos pareciam querê-lo firme no modo aristotélico’ (Saddik, 1999, p. 36).

O público ia ao teatro para ver peças realistas e psicológicas, de acordo com o teatro aristotélico chamado de *lógico*, que conserva em sua narrativa a causalidade e a linearidade. Quando Williams se desligou do dito *realismo psicológico* e abordou questões polêmicas e controversas através de uma forma aparentemente caótica, as plateias fugiram e os críticos o rechaçaram. A maioria das peças tardias produzidas na Broadway foram fracassos de crítica.

A recepção das peças pós-1961 de Williams também pode ser explicada pelas interpretações que os críticos haviam feito de seus trabalhos antes de 1961 e do realismo teatral ali visto. A respeito desse assunto, Williams escreveu em 1977:

As peças pelas quais fui conhecido do meio dos anos 1940 até os primeiros anos da década de 1960 foram categorizadas como trabalhos de ‘naturalismo poético’ [...] Uma vez que os seus críticos, seus espectadores e comunidades acadêmicas onde seus trabalhos são estudados encontraram o que consideram um termo adequado e conveniente para o estilo de um dramaturgo, parece ser muito difícil para eles conferirem a ele o privilégio e a necessidade de se voltar para outros caminhos (Williams, 2009, p. 184).

Ele nota a impossibilidade, para um dramaturgo, de deixar as categorias onde a crítica teatral o colocara e salienta uma recepção de suas peças anteriores a 1961 que teriam sido avaliadas e confinadas em certos parâmetros. Anteriormente, nas “Notas de produção” de *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro*), Williams havia expressado o desejo de escrever um teatro “plástico” e visual que ofereceria uma experiência teatral superior ao que a arte realista pode oferecer. Até que ponto os atores foram capazes, através de seu método de atuação realista, de estabelecer o teatro de Williams na categoria do teatro realista e psicológico? Até que ponto contribuíram para o estreitamento e a redução da visão “plástica” de Williams e de seu desejo de ir além de uma arte fotográfica e mimética?

Elia Kazan e O Método

Eliza Kazan dirigiu muitas das peças de Williams nos palcos e nas telas, uma iniciativa que tornou ambos famosos e respeitados pelo público e crítica estadunidenses. Na maioria das vezes, Kazan utilizava atores que haviam sido treinados no Actors’ Studio, onde Lee Strasberg, dentre outros, ensinava o seu Método, uma interpretação estadunidense da técnica criada por Constantin Stanislavski. Lee Strasberg, assim como Stella Adler, Uta Hagen ou Stanford Meisner, através do treinamento de atuação que ofereciam, difundiam técnicas de atuação modernas e realistas, que permitiam que os atores se identificassem com suas personagens usando as suas próprias experiências pessoais e emocionais. O trabalho de Kazan reflete a perspectiva de seus contemporâneos sobre a atuação e o texto dramático. Para ele, a encenação e a atuação devem fazer sobressair o que é pessoal no texto. Essas considerações levam ao questionamento de como ter em conta peças à luz do pessoal e do autobiográfico pode reduzir ou empobrecer uma obra, aprisionando-a nas malhas de um realismo psicológico redutivo. Levado a reviver experiências pessoais e a integrar a sua vida emocional na atuação, o ator estadunidense moderno se foca em si; o estado interior do ator substitui o estado interior do texto.

O modelo moderno de atuação estadunidense é limitado a uma experiência humana particular em um contexto específico. Em *Kazan and Williams, a collaboration in the theatre*, Brenda Murphy destaca a extensão da contribuição de Kazan na prática para diminuir as possibilidades performativas de certas obras: “Bem-sucedido diretor do Método, ele [Kazan] tratou a personagem como uma entidade psicologicamente completa,

fornecendo explicações e motivos humanos para o comportamento [de Blanche] sempre que podia” (Murphy, 1992, p. 46). Através de sua prática, Kazan participou da construção da noção da personagem como apreensível e uma *entidade psicológica*, viabilizando a explicação de seu comportamento por meio do contexto social vivido, e reduzindo, assim, a sua complexidade.

O exemplo da montagem de *Camino Real* em 1953, uma peça nada ortodoxa para a época, corporifica o desafio estético que pode existir entre o texto original e a sua execução performática. Elia Kazan insistiu que Williams fizesse mudanças na personagem de Kilroy: “A produção pode também ter falhado em atingir esse equilíbrio porque era importante para Kazan, treinado pelo *Método*, ver um arco claro ou uma ‘espinha dorsal’ na ação da peça, algo que não era evidente nas séries de cenas ou ‘blocos’ que Williams escreveu para *Camino Real*” (Murphy, 1992, p. 98, ênfases da autora). Kazan expressou sua vontade de ver no palco um *protagonista*, cujas adversidades os espectadores conseguiriam seguir e com quem poderiam se identificar. Nesse sentido, ele se opôs à visão não tradicional de Williams sobre o texto e à sua intenção de escrever um poema teatral moderno que se desviasse intencionalmente das regras tradicionais para o enredo e a personagem de teatro.

A técnica dos atores escolhidos para a peça também os leva a interpretar a fantasia subjetiva através do prisma do realismo psicológico e naturalista do *Método*, reduzindo o potencial pantomímico específico dos quadrinhos estadunidenses, tanto cômico quanto grotesco, na peça inicialmente concebida por Williams. Kazan, preocupado com a estrutura não linear do texto original, solicita mudanças para que haja uma estrutura dramática aristotélica. Murphy (1992, p. 86-88) acrescenta:

No bom estilo do *Método*, Kazan pediu aos atores para que lessem de modo simples, dirigindo-se diretamente para o ator a quem as falas eram dirigidas, e que não tentassem oferecer uma performance. [...] o seu elenco predominantemente treinado pelo *Método* não era familiarizado com as demandas de atuação de peças não realistas. [...] A trajetória stanislavskiana que Kazan compartilhava com a maioria dos atores gerou uma interpretação única da peça poética de Williams. Na tradição do Group Theatre, ele desenvolveu um estilo para a peça que auxiliaria na integração dos seus esforços. [...] No equilíbrio igualmente delicado entre a fantasia estilizada das cenas de multidões e os movimentos cuidadosamente coreografados de todos os atores residia uma abordagem psicologicamente realista para o desempenho dos papéis, baseada nos princípios ortodoxos do *Método* de identificação com o papel, na expressão honesta das emoções derivada das experiências dos próprios atores, e na

comunicação entre os atores em cena. [...] Ele os ajudou no desenvolvimento de seus papéis tal como faria em qualquer peça realista.

A técnica dos atores que compunham o elenco se torna inadequada diante de uma peça não realista como *Camino Real* e prejudica o texto de Williams, imbuído em uma lógica *caótica* e não aristotélica. Kazan pede ao ator que leia o texto trazendo-o de volta a um teatro realista, psicológico, representacional, restringindo, pois, as suas possibilidades “plásticas”. Colocadas em um teatro moderno e realista, as peças mais experimentais de Williams seriam posteriormente reduzidas e conformadas esteticamente ao estilo realista que dominava a produção teatral e cinematográfica daquele período:

O que torna notável a expressão de Williams de 1945 é que, em primeiro lugar, ele não é comumente visto nesses termos, ainda que assim quisesse; em segundo lugar, ele estava escrevendo em um momento quando o realismo direto era o estilo dominante nos palcos estadunidenses, e o Actors’ Studio [...] era o paradigma para a atuação e produção estadunidenses (Kramer, 2002, p. 4).

O estilo cinematográfico de atuação também age na consagração de uma norma realista nas telas, limitando as palavras de um Williams que se aventura cada vez mais por experimentações. Um método de atuação tradicional mostra-se, por conseguinte, inadequado para textos subversivos, tragicômicos e não realistas. Na conclusão de *Tennessee Williams and the Theatre of Excess*, Annette Saddik escreve:

[...] em *Streetcar*, por exemplo, o poder se concentra principalmente na linguagem, nas personagens e no enredo. Nas obras tardias, muitas vezes não é assim, e o espetáculo deve ser conduzido com cautela para que se negociem os excessos da peça. Portanto, é preciso abordar as peças tardias de maneira diferente para que se revele o que só pode ser determinado em cena (Saddik, 2015, p. 162).

De fato, a convenção do drama realista entrega as motivações e ações de personagens individuais dentro de uma estrutura narrativa que guia a plateia rumo a uma interpretação particular ou um significado específico: quando o dramaturgo vai além dessa convenção, ele confere um lugar mais importante à imaginação tanto do espectador quanto do ator dentro de uma estrutura narrativa subversiva. Até que ponto as peças tardias de Williams, “feitas para ser vistas” (Saddik, 2015, p. 47), possuem uma intenção performativa genuína, e requerem que os atores adotem uma linguagem performativa capaz de contribuir para a experiência desses textos *desviantes*? Como Saddik argumenta sobre *Clothes for a summer hotel* (*Roupas para um hotel de verão*): “O excesso de Zelda não

pode ser contido dentro de papéis tradicionais, nem em linguagem racional, e Williams tem noção disso. Muito do que ela comunica é através da performance física – através de gestos e olhares” (Saddik, 2015, p. 82). Seria uma questão de libertar os textos, pela prática e pela repetição, das algemas da linguagem realista e de imaginar uma linguagem “plástica” e não tradicional do ator contemporâneo para que se encontre em cena o corpo subversivo do texto.

Da reabilitação teórica à reabilitação prática

Os esforços de reabilitação acadêmica das obras tardias de Williams propostos, dentre outros, por Ruby Cohn (2006), Linda Dorff (2000), Philip Kolin (2002), David Savran (1992) e Annette J. Saddik (2015), permitem um novo olhar para a totalidade dos trabalhos de Williams:

Tennessee Williams é o maior dramaturgo desconhecido que os Estados Unidos produziram. [...] ao longo de sua carreira, Williams foi menos um escritor de realismo lírico do que do grotesco. Seus trabalhos posteriores [...] não são, então, fracassos estéticos, mas sim peças experimentais ricamente imaginadas, escritas para um teatro experimental (Savran, 2015, contracapa).

As diferentes análises textuais encorajam a buscar, na prática, um novo modo de encenar as obras tardias de Williams e de repensar o trabalho pré-performativo do ator. Nesse ângulo, Richard Hornby publicou *The end of acting* em 1992, um ensaio no qual oferece uma crítica da atuação realista moderna estadunidense: “um trabalho teórico e um chamado à ação [...] um ataque atrevido no *establishment* da atuação estadunidense”, acrescentando: “Há muito tempo não há uma discussão teórica séria acerca da atuação nos Estados Unidos” (Hornby, 1992, p. 1). O autor acredita que o estilo de interpretação não evoluiu desde os anos 1930:

Fincada hoje nos conservatórios dramáticos e nos departamentos universitários de teatro estadunidenses (com algumas exceções), está uma teoria mimética, reflexo da influência do realismo prevalecente no teatro durante os primeiros anos de Stanislavski, adaptada, porém, para atender às necessidades de uma sociedade capitalista altamente individualista. [...] O teatro imita a vida, o quão mais fidedigna e diretamente, melhor. Assim sendo, o bom ator repete no palco o que faz na vida cotidiana, inspirando-se em suas experiências pessoais, mas, sobretudo, revivendo os seus traumas emocionais (Hornby, 1992, p. 5-6).

Aos problemas sociais e políticos elencados por Hornby acrescenta-se a questão da identificação específica das técnicas de atuação modernas e realistas. O ator utiliza a sua psique (suas memórias, emoções e desejos), sugerindo que a identidade pessoal contém a verdade interior:

O que essa abordagem não considera, contudo, é a possibilidade de que a experiência pessoal e o comportamento de cada ser humano individual podem *não* conter em si a gama completa de experiências e comportamentos humanos. Essa é uma fraqueza do Método de atuação estadunidense frequentemente citada por seus críticos (Hornby, 1992, p. 5-6).

A proposta do Método se refere ao princípio do indivíduo como sendo apreensível e do fato de que seria necessário detectar as emoções que correm pelas personagens para ser capaz de interpretá-las.

A experiência psíquica ocorre em um domínio compreensível e decifrável, excluindo a possibilidade do mistério do íntimo, seu inexprimível e sua mutabilidade. “Esse tipo de atuação coercivamente contém subjetividade ao moldar a interioridade em expressões legíveis” (Enelow, 2015, p. 34). Shonni Enelow observa que esse estilo de atuação é *coercivo* porque pressupõe que a interioridade pode ser decifrada. De acordo com ela, o Método representa a apoteose do individualismo e de um regime autoritário de performance, visto que fixa a identidade e nega a mobilidade mimética, reforçando as amarras psíquicas impostas pela sociedade e limitando as possibilidades imaginativas do ator e do espectador. O individualismo inerente às técnicas de atuação modernas, assim como o confinamento da identidade questionam: a estética dominante que Strasberg transmite se torna responsável pela padronização de uma vida psicológica e psíquica. Embora retome os gestos e comportamentos da vida cotidiana, o ator mostra a vida superficial do indivíduo, não a sua profundidade e complexidade.

O teatro posterior e antirrealista de Williams oferece personagens com comportamentos por vezes inexplicáveis e inusuais, que perambulam em um contexto insondável; ao reverter a ordem *realista*, essa obra tardia perturba as normas teatrais. Além disso, as personagens não têm uma identidade *fixa* e estável; nenhuma referência psicológica é dada: os atores devem criar uma grade referencial outra, que os permita esboçar os contornos de personagens que não mais se encaixam em um padrão realista. Williams cria, por exemplo, certos duetos intercambiáveis e personagens que não

correspondem mais a indivíduos reconhecíveis. Em *The gnädiges Fräulein* (*A mulher graciosa*), Molly e Polly trocam falas que parecem não pertencer a nenhuma delas. Ainda, os nomes focalizam a ausência de uma psicologia pessoal e particular. O relacionamento clownesco estabelecido entre o duo, as personagens não binárias (humanos/ animais) que disparam onomatopeias bestiais, contribuem para a criação da atmosfera insólita e antirrealista:

POLLY: *Arrancado?*

MOLLY: *Sim, fora!*

POLLY: *Oh-oh, oh-Ho!* [*Ela rabisca notas.*]

[...]

COCALOONY [*pisando e batendo as asas*]: *Aá, aá, aá, aá, aá, aá, aá, AÁÁÁÁ!*

INDIAN JOE: *Ugh!*

COCALOONY: *AÁ!*

INDIAN JOE: *UGH!*

POLLY: Isso me lembra os debates Lincoln-Douglas. Não te lembra os debates Lincoln-Douglas?

MOLLY: Não.

POLLY: E o que é que te lembra, então?

MOLLY: Não me lembra nada (Williams, 1981, p. 239-240, ênfases do autor).

Enquanto assistem Indian Joe e Cocaloony trocando sons, Molly e Polly, imperturbadas pelo diálogo incongruente, encaixam-se no ambiente selvagem, animalesco e *lunático*. Ademais, “nada [lhe] lembra nada” realça o fato de que as personagens não possuem memórias específicas ou experiências emocionais e pessoais delas próprias. Falta-lhes uma vida psicológica que auxiliaria o ator moderno a defini-las e interpretá-las. As repetições sonoras e verbais, combinadas a uma gramática perturbada e palavras escritas em *itálico* contribuem para o enigma de uma linguagem antirrealista que não permite traçar o arco de personagens que pertenceriam à realidade psicológica.

Outrossim, há que se considerar as críticas que o feminismo e teorias *queer* fizeram ao teatro e a performances realistas para compreender a questão feminista deste projeto, que consiste em propor uma técnica libertadora e embasada para atores encarregados de incorporar textos não realistas. Em *An actress prepares*, publicado em 2012, Rosemary Malague se dedica especialmente ao problema representado pelo treinamento e pela repetição de certos papéis para mulheres. Para ela, o teatro realista convida a adotar um estilo de atuação *realista* herdado da interpretação estadunidense do Sistema Stanislavski. A reavaliação feminista dos métodos modernos de atuação mostra como estes reforçam, através da repetição e da performance, a visão patriarcal dos textos e a sociedade onde

foram criados:

[A]s suposições sexistas que são profundamente enraizadas nos métodos herdados [...] a maioria das críticas feministas à atuação pelo Método questionou a utilidade de técnicas stanislavskianas para a criação de projetos teatrais com um propósito especificamente feminista (Malague, 2012, p. 3).

Como o método de atuação moderno e realista inibe a expressão da identificação feminista? De que maneiras ele confina mulheres em uma representação específica e determinada e impede que as atrizes se emancipem de uma visão predominantemente patriarcal? E, enfim, como libertar e empoderar as atrizes?

A perspectiva feminista acentua como técnicas de atuação modernas reforçam e implicitamente fortalecem a legitimidade do comportamento cultural estadunidense padrão. O estudo de Malague salienta, sobretudo, os elementos sexistas da pedagogia de Strasberg, que ela define como uma prática patriarcal:

O estilo de ensino paternalista de Strasberg é repleto de vieses de gênero [sejam ou não intencionais]. A sua abordagem para o treinamento de atores era amplamente diagnóstica, e, conforme muitos críticos apontaram, não raro se assemelhava à psicoterapia, com Strasberg tomando o lugar de um analista sem licença, mergulhando na psique do ator. Quando Strasberg examina o que chama de ‘o problema do ator’, o diagnóstico muitas vezes parece ser um ‘problema feminino’ [...] Se atrizes dependem da aprovação do professor para a validação de seus trabalhos, uma consequência perturbadora é que dependem dele para validar – ou invalidar – suas *próprias identidades* (Malague, 2012, p. 33, ênfases da autora).

Por certo, o professor demanda um comprometimento sério nos palcos. Malague ressalta o fato de que era ele quem decidia se uma interpretação era autêntica, tornando-se o árbitro de uma espécie de verdade: “Strasberg está ensinando a atriz a se portar como ele julga que uma mulher deve se portar” (Malague, 2012, p. 62). Malague direciona a sua obra para o problema característico que o teatro e a atuação realistas ocasionam para a atriz. Ela destaca a instalação de um discurso patriarcal e uma norma masculina enviesada nas salas de aula, onde o ator aprende a atuar de acordo com certos modelos normativos:

No discurso patriarcal, a natureza e o papel social das mulheres são definidos em relação a uma norma masculina. [...] Talvez o que seja único na aula de atuação é um ambiente onde lições sobre o que homens e mulheres ‘deveriam ser’ – e sobre como *deveriam* se comportar – são tão explicitamente repetidas e reforçadas. [...] No estudo do Método de atuação, então, que privilegia o comportamento ‘verdadeiro’, os padrões

para fidedignidade são invariavelmente enviesados pelo gênero. Começa-se a se perguntar: há uma genealogia de vieses de gênero embutida na estrutura patriarcal da teoria e prática do treinamento de atores pelo Método? (Malague, 2012, p. 8, ênfases da autora).

O fato de ensaiar um papel que viria, ele próprio, de uma perspectiva enviesada e normativa necessariamente reforça a representação da mulher que a atriz não mais controla: “processos de treinamento aparentemente neutros podem se tornar muito específicos em termos de gênero” (Malague, 2012, p. 164). Malague crê que o comportamento é fixado conforme o gênero do aluno de modo tão tácito que se torna difícil para o ator detectar os códigos e leis normativos subjacentes à prática. Os textos e a atuação realistas convidam a atriz a agir de um modo que não a permite se emancipar do olhar masculino. A sua experiência parece ser ditada por uma lei enviesada, derivada da estrutura patriarcal. Atuar de modo *real* equivale a transpor para o palco a forma como as mulheres são percebidas em sociedades patriarcais. O padrão da verdade é medido, segundo a crítica feminista, pelo critério do padrão heteronormativo da sociedade. A norma e o padrão comportamentais reforçados no treinamento do ator evitariam, conseqüentemente, que a atriz desenvolvesse autonomia criativa.

As técnicas de atuação de Strasberg, Adler, Hagen ou Meisner, que, para Malague, perpetuam a psicologia freudiana na prática, e que são baseadas em tradições culturais dominantes, devem ser atualizadas conforme pesquisas pós-psicológicas. De acordo com a teoria de atuação moderna, atores modernos são treinados para representar e perpetuar papéis tradicionais e de gênero. As peças tardias de Williams, no entanto, subvertem esses dados e oferecem realidades nas quais tanto o caos da androginia quanto da sexualidade *queer* reinam. Uma norma *queer* está se afirmando; um padrão não ditado pelas regras do pensamento heteronormativo ou sexista. Torna-se necessário repensar uma prática para *atuar* as intenções subversivas dos textos. Uma técnica de atuação pós-Método tornará possível atualizar e abrigar na performance a reinterpretção dos textos em questão, a partir da reflexão feminista.

Por outro lado, Sue-Ellen Case, em *Feminism and theater*, argumenta que textos antigos e modernos excluem a representação corporal da sexualidade feminina e do corpo feminino. Ela explica até que ponto o ideário sexista e patriarcal se infiltra e costura textos e práticas teatrais que, para o leitor e intérprete feminista, devem ser desconstruídos. Logo, a autora imagina um novo projeto teatral que responderia ao pensamento feminista:

A nova teoria feminista abandonaria os valores patriarcais tradicionais incrustados em noções anteriores de forma, prática e resposta do público para construir novos modelos críticos e metodologias para o teatro que acomodariam a presença de mulheres na arte, apoiariam a sua libertação das ficções culturais do gênero feminino e desconstruiriam a valorização do gênero masculino. [...] Essa 'nova poética' desconstruiria os sistemas tradicionais de representação e percepção das mulheres, e as colocaria na posição de sujeitos (Case, 1988, p. 114-115, ênfases da autora).

A *nova poética* à qual Case se refere e a sua desconstrução de “sistemas tradicionais de representação” aboliria a noção das mulheres como objetos. Williams cria um espaço que valoriza, entre outras coisas, a presença da personagem feminina e de seu desejo, conferindo aos atores, portanto, a possibilidade de se afirmarem, bem como de ensaiarem e *repetirem*, personagens que quebram os códigos de uma sociedade heteronormativa e patriarcal.

Para que se compreenda a obra tardia de Williams como um terreno complexo de transgressão moral e sexual insta que se afaste de parâmetros conhecidos e se adote uma leitura feminista que coloque os textos acima de leis heteronormativas e patriarcais. As personagens femininas e masculinas se emancipam ao abandonarem a ordem estabelecida, a coerção e rigidezes morais e sexuais. Williams reescreve os estereótipos de gênero, e, nesse sentido, vai além de construções culturais que oprimem o corpo feminino. O imaginário entrópico e feminino força a reconsideração de sua performance à luz de questões centrais nas técnicas de atuação modernas. A quebra estilística e a mutilação textual e física dos textos e personagens exige dos atores não uma construção psicológica, mas uma flexibilidade física; o corpo tanto dos textos quanto das personagens deve nortear o trabalho e a prática significativa dos atores.

Enquanto a teoria feminista ataca estruturas sexuais aceitas, a estrutura textual das peças será encarada como uma revolta contra uma estrutura dramática aceita. Desafiando a ordem e as normas de gênero estabelecidas, as personagens marginais também contribuem para a criação de um universo irracional. A verdade é redescoberta através de corpos subversivos e de suas transgressões sexuais que rompem o tecido de uma lógica há muito dada como certa. Ao romper conotações heterossexuais, Williams segmenta o corpo, difrata-o e transforma-o em uma zona inteiramente erótica. As suas personagens tardias participam da visão *queer* do dramaturgo da realidade. Todavia, as técnicas modernas de atuação, contaminadas por princípios sexistas, refletem nos níveis estrutural e formativo um pensamento heteronormativo e sexista que impede os atores de atingirem a verdade

dessas personagens. Há que se sair da estrutura realista e lógica da atuação moderna para que se represente e alcance a substância *queer* das últimas peças de Williams. Como a morfologia textual dos textos tardios vai além da morfologia masculina e *realista*, e como a sua estrutura entrópica clama por performances pós-dramáticas e pós-stanislavskianas que integrem o imaginário feminino?

O imaginário entrópico e feminino das peças tardias

A nova representação de Williams das mulheres antecipa aquela desenvolvida a partir do surgimento da teoria feminista dos anos 1980: “Artistas criaram novos papéis para as mulheres encenarem nos laboratórios de teatro, onde o palco oferecia oportunidades para narrativas e diálogos femininos largamente negados na história da cultura dominante” (Case, 1988, p. 113). Antes da década de 1980, Williams cria papéis para as atrizes que lhes permitiam romper com a estrutura artística patriarcal através do corpo e da linguagem da personagem. Essas personagens tardias vão além de uma representação estruturada pela cultura dominante. A desconstrução feminista descortina a possibilidade de repensar a representação das mulheres e de elaborar maneiras de transformar seus papéis de objetos em sujeitos, assim como de encontrar uma nova posição em que elas controlem o ponto de vista:

[O] potencial para mulheres emergirem como sujeitos, em vez de objetos, inaugura um campo de novas possibilidades para as mulheres no teatro e em seu sistema de representação. Construir a mulher como sujeito é o futuro trabalho libertador de uma nova poética feminista (Case, 1988, p. 121).

Obras teatrais que libertem as mulheres do olhar masculino não contam mais com protagonistas masculinos que representam o sujeito universal com quem espectadores homens e mulheres devem se identificar. As peças tardias e *avant-garde* de Williams criam papéis femininos subversivos e revelam novos pontos de vista. Elas destroem um tipo de performance cultural e traçam o caminho para uma nova performance; novas performances que orientam a atenção à diferença e à multiplicidade de verdades.

Williams amplia a aparência distorcida das personagens femininas, transformando-as em figuras grotescas e monstruosas, em quem a irracionalidade e o desejo jorram fisicamente. Elas exibem comportamentos e desejos desenfreados e excessivos,

transgridem fisicamente a Lei do Pai e provocam a redefinição do simbólico laciano, que, para teóricas feministas como Luce Irigaray (1974) e Judith Butler (1993), aprisiona a mulher em um contexto patriarcal de padrões de gênero. A senhora Goforth, de *The milktrain doesn't stop here anymore* (*O trem da manhã não para mais aqui*), “uma espécie de beleza grotesca” (Williams, 1976, p. 43), ou a Mademoiselle Le Monde, “uma mulher grande e bem globular com uma mecha de cabelo vermelho-fogo que, tal como a sua voz, sugere uma explosão nuclear” (Williams, 2008, p. 103), manifestam “uma beleza grotesca”, excessiva e monstruosa, que ultrapassa uma norma binária. Transgredindo a feminilidade aceita do contexto normativo, as personagens femininas *ameaçam* a ordem hegemônica, e testemunham uma subversão corporal também exibida por meio de uma linguagem escandalosa:

BEA: Ora, seu velho sujo! Ele está de maquiagem, uma *maquillage* completa, e o perfume de uma vadia desesperada no cio. [...]
Imagine só, a insolência disso, uma bicha velha saltitante e dançante me repreendendo publicamente por não esconder o meu sexo enquanto ela exhibe a ausência do dele (Williams, 1970, p. 311-312).

As personagens falam uma linguagem crua e excessiva, que reforça a sua natureza grotesca. A monstruosidade normativa também pode ser vista em personagens femininas secundárias, como na garçonete em *Now the cats with jeweled claws* (*Agora as gatas com suas garras de brilhantes*), “em um estado de gravidez bastante avançado, e com um olho preto que cosméticos não conseguem disfarçar direito” (Williams, 1970, p. 302). A deformidade física e o traço facial atípico servem como as primeiras indicações da personagem, e ajudam a torná-la um elemento *coerente* de um todo subversivo. As personagens femininas tardias criadas por Williams permitem que as atrizes, na prática, libertem-se corporal e linguisticamente de uma norma binária e de gênero conforme ensaiam – e *repetem* – essas personagens.

Williams não apenas cria muitos papéis para atrizes, como também confere às personagens femininas uma dinâmica sexual diferente do modelo freudiano. Uma sexualidade transgressora já estava presente em peças como *Not about nightingales* (*Não será sobre rouxinóis*), *Candles to the sun* (*Velas ao sol*) e *The night of the iguana*, culminando no sadomasoquismo em *Camino Real* e *Suddenly, last summer* (*De repente, no último verão*). As principais personagens de Williams todas se desviam de pressões sexuais opressivas e lutam com a sua identidade sexual. Personagens femininas tardias subvertem a opressão

sexual e instauram uma nova norma, afirmando-se pelo corpo: ao buscar diretamente o prazer sexual, elas retomam os seus corpos da colonização patriarcal. Elas se distanciam radicalmente da definição de *mulher* imposta pelo sistema patriarcal. Após fazer Mae, de *Cat on a hot tin roof* (*Gata em telhado de zinco quente*), um *monstro da fertilidade* que ressalta o conceito patriarcal do elo que une o corpo feminino a uma função natural e biológica, Williams apresenta e amplifica de maneira grotesca a energia libidinal, a sexualidade e o desejo feminino para visualizar melhor a sua natureza predatória e autônoma. O desejo feminino não é mais situado em um único projeto biológico ou em um desejo que responderia a um sistema heteronormativo. As anti-heroínas tardias, imperfeitas, caóticas – e tão humanas – são parte de uma nova tipologia de personagens femininas, excessivas e conquistadoras, que se emancipam de uma identidade dada.

Enquanto o desejo de Blanche DuBois e de Alma Winemiller é reprimido, ele aqui transborda e transgride o quadro das convenções. O desejo de Nance em *A cavalier for Milady* (*Um cavalheiro para Milady*) é, por exemplo, grotesco, “obsceno” (Williams, 2008, p. 74), e a sua sexualidade é insubordinada à das personagens masculinas:

JOSIE: [...] Não me disseram que era para eu me ocupar sentada com uma mulher adulta disfarçada de menina. Eu logo percebi de que ela não estava lendo livro nenhum, mas estava olhando para a estátua do homem nu no hall, e a sua mão está – olhe para os dedos dela, ela está – (Williams, 2008, p. 52).

Nance se apodera do seu desejo, afirmando abertamente suas fantasias sexuais enquanto acaricia a aparição do fantasma de Vaslav Nijinski. O encontro poético e espetacular entre Nance e Vaslav propicia que Williams ofereça uma escrita do íntimo feminino, na qual o desejo feminino apenas clama para ser exaltado e concretizado.

Uma perspectiva feminina também surge através da personagem de Zelda Fitzgerald, em *Clothes for a summer hotel*, e de seu esforço de libertação das normas sociais e patriarcais:

SCOTT [*jogando a garrafa fora*]: O seu trabalho é o que todas as jovens damas sulistas sonham em fazer algum dia. Viver bem com um marido dedicado e um lindo filho.

ZELDA: Você tem certeza, Scott, que eu me encaixo na classificação da jovem dama sulista sonhadora? Droga, Scott. Desculpe, tamanho errado, belisca! – Não posso usar esse sapato, apertado demais (Williams, 1992, p. 240).

Ao imaginar o encontro do casal no hospital psiquiátrico onde Zelda terminará seus dias, Williams a empodera enquanto situa a peça em um local onde o desvio e o caos (psíquico e temporal) são a regra. Esse estratagema também permite que Zelda seja identificada como uma força que se opõe à realidade controlada encarnada na personagem de Scott:

Dr. ZELLER: [...] Eu gosto de ler escritos importantes, e sinto que o romance de sua esposa, *Esta valsa é minha* – Tenho certeza de que você não vai se importar se eu disser que há passagens com imagens líricas que me comovem, às vezes, até mais do que o seu próprio trabalho.

SCOTT: Meus editores e eu editamos aquele livro! – Tentamos torná-lo coerente.

Dr. ZELLER: Eu não estou depreciando o seu trabalho; não pensaria em depreciar o seu trabalho, mas afirmo a minha crença de que –

SCOTT: Que nenhum dos meus – desesperadamente – bem organizados – compreendidos escritos é igual ao –

Dr. ZELLER: Mais desesperadamente – de algum modo controlados – apesar da –

SCOTT: Loucura...

Dr. ZELLER: Tudo bem. – Sr. Fitzgerald, acho que você suspeita, tanto como eu sei, que Zelda às vezes acendeu uma espécie de fogo em seu trabalho que – Desculpe dizer isso para você, mas nunca encontrei nada no seu, até mesmo no seu, que fosse – igual a isso... (Williams, 1992, p. 259).

Em busca de *coerência*, Scott se opõe a Zelda no sentido de que ela personifica uma força caótica, que, em seu romance repleto de “imagens líricas”, “acende uma espécie de um fogo”. O caos em seus escritos se torna, para o Dr. Zeller, uma nova ordem de poder que supera o trabalho de Scott. Ainda que ele tenha tentado “tornar coerente” o livro de sua esposa, o fogo que galvaniza a imaginação de Zelda permanece vivo no texto. Zelda, nessa ótica, representa o *semiótico*, ou, de acordo com a filósofa Julia Kristeva (1985), a dimensão irracional e incoerente da linguagem. Ela representa a linguagem poética que subverte a lei patriarcal, do Pai, que estrutura o Simbólico, o local do discurso racional. O discurso racional específico da teoria lacaniana é superado graças à integração de uma lógica feminina caótica e irracional. O feminino não é reduzido ao silêncio, mas transborda tanto psicológica quanto imaginativamente, tornando-se o ponto de uma pluralidade caótica e uma subversão da ordenação masculina.

Um método moderno tradicional de atuação encoraja o ator a explicar as reações e ações de sua personagem pelo estudo de sua vida psicológica – e linear. Porém, como Saddik coloca, “[a]s peças tardias só podem ser efetivamente apreciadas quando a elas são

dadas montagens esclarecidas e imaginativas, que realizam plenamente o seu potencial teatral e capturam as sutilezas que operam para além da linguagem” (Saddik, 2015, p. 162). O ator não lida mais com uma personagem em um contexto identificável, mas com personagens que possuem uma relação espaço-temporal diferente, vivendo uma vida que não pode ser explicada por uma temporalidade caracterizada por sua causalidade cronológica e linear. O foco é em uma visão pós-moderna do mundo, que propõe a consideração da realidade a partir de diferentes perspectivas, desafiando, dessa maneira, a ideia de que ela pode ser explicada por uma cronologia monocular. O teatro tardio e não realista de Williams nega a “ordem linear do naturalismo” (Demastes, 1998, p. xv) e abraça uma cosmovisão caótica e instável, revelando os princípios orgânicos da própria natureza e escapando às leis estáticas que governam a sociedade.

Em *Kingdom of Earth* (*O reino da Terra*) e *The chalky white substance* (*A substância branca do calcário*), um caos vindo da natureza, iminente e ameaçador, surge. A peça *The Red Devil Battery sign* (*O letreiro das Baterias Diabo Vermelho*), por sua vez, sinaliza uma “intensidade caótica” que Robert F. Gross descreve como um dos “mais ousados experimentos”, dada a sua “forma catastrófica” (Gross, 2002, p. 131). Williams reinventa um novo sistema dramaturgico ordenado em seu caos. É preciso, portanto, abandonar quadros ontológicos, epistemológicos e sociais ao tentar apreender um teatro subversivo que instala a irracionalidade como realidade e alcançar o corpo caótico dos sonhos e do inconsciente:

[...] reconhecer e acolher um mundo abjeto de irracionalidade e caos que devemos recusar para que mantenhamos nossas ilusões de segurança e ordem. Nessa linha, as peças mais sombrias de Williams podem ser vistas como expondo de forma semelhante o fracasso da racionalidade que ele testemunhou no caos da cultura do fim do século XX – um período caracterizado por guerras, revoltas sociais drásticas e traições políticas –, marcado pela destruição das próprias instituições que deveriam nos manter seguros (Saddik, 2015, p. 143).

Com o objetivo de integrar uma visão pós-absurdistas da existência, que se manifesta mais radicalmente nas peças tardias de Williams, o teatro “plástico”, visual e orgânico, bem como seus recursos não realistas, visam à reflexão do que não é visível, e visualizar o caos da existência por meio do excesso e do grotesco. Nesse diapasão, como pode o ator contribuir para revelar uma visão pós-moderna da existência? “[U]ma peça com uma premissa, um estilo de atuação e cenário nitidamente não realistas – como um

dramaturgo do absurdo poderia apresentar – prepararia melhor o público para esperar uma visão de aleatoriedade” (Damastes, 1998, p. 105). O estilo de atuação tradicional realista se encaixa perfeitamente em um texto derivado do realismo teatral, visto que essa técnica torna possível a descrição da experiência da realidade de uma maneira exata. Entretanto, faz-se necessário se afastar de tais técnicas, já que se provam insatisfatórias para a representação de textos que procuram encarnar e incorporar visualmente a complexidade do caos e a incerteza da existência.

Em *Kingdom of the Earth*, o caos natural da enchente iminente opera como um espelho do desejo sexual caótico, transgressivo e natural de Myrtle: “Eu sou uma mulher de natureza calorosa. Você poderia até mesmo dizer apaixonada. Um médico de Memphis me receitou uma caixa de comprimidos para reduzir o calor da minha natureza, mas esses comprimidos são inúteis” (Williams, 1976, p. 201). Diante do desejo sexual, o médico receita medicamentos que o diminuem, já que ele representa uma *ameaça*, suprimindo a ordem caótica e natural de sua sexualidade e o ardor do desejo feminino. Chicken, uma personagem híbrida, meio humano e meio animal, permite que ela acesse uma experiência “de excepcional natureza e magnitude” (Williams, 1976, p. 203). No contato com Chicken, o corpo de Myrtle treme de vida e desejo.

Ainda, Myrtle relata a memória de um antigo colega, de forte ressonância se comparada ao efeito redutor da cultura patriarcal externa no desejo feminino: “Essa ruiva alta chamada Beleza Escultural. [...] – O seu cadáver mutilado foi encontrado sob um cavalete. [*Chicken grunhe outra vez*] Algum pervertido a tinha retalhado com uma faca. Ela era cheia de vida, vigor e vitalidade. A Beleza Escultural era um circo contínuo” (Williams, 1976, p. 145). O mundo carnavalesco desproporcional no qual a beleza é “escultural” e a natureza é cheia de “vitalidade”, onde indivíduos se disfarçam com o “êxtase de uma travesti” (Williams 1976, p. 212) é o oposto do exterior castrador. A realidade caótica e não binária do circo dá acesso a outro tipo de experiência, que não *reduz*, mas *expande* o corpo do desejo. O disfarce e o ambiente carnavalesco referem-se a imagens e corpos amplificados e deformados, a uma realidade transposta e não a uma reprodução fotográfica e naturalista. A realidade distorcida e não binária, magnificação expressionista das coisas, se opõe ao naturalismo que tanto reduz quanto castra o desejo feminino.

As personagens tardias também se localizam fora da dinâmica interna de uma sexualidade patriarcal vinculada à lei castradora do Pai. A lógica de uma sexualidade e

uma moralidade duais e desviantes, externas à razão, torna-se a norma. Em *The gnädiges Fräulein*, Molly e Polly gostam de ver Fräulein ser mutilada pelos Cocaloonies enquanto ela deve trazer comida em troca de um lugar para morar. A essa perversão trivializada soma-se a normalização de comportamentos sexuais proibidos, como o incesto: os filhos em *Kirche, Küche, Kinder (An outrage for the stage) (Credo, cozinha, crianças (Um ultraje ao teatro))* obedecem às ordens de seus pais, que consistem em manterem relações sexuais em troca de lucro. Williams inverte uma *normalidade* racional e reconfortante e se concentra na realidade irracional, que negamos diariamente. O ambiente caótico criado por Williams apresenta esses comportamentos do modo mais realista e familiar, normalizando a sociedade não patriarcal governada por outra lógica, que, dentre outras coisas, trivializa a perversão e subverte o *racional* simbólico.

Além disso, algumas personagens tardias, como Nance ou Clare Devoto, em *The two-character play (A peça de dois personagens)*, são às vezes descritas como menininhas e se aproximam do estado da infância, o momento não psicológico da vida, quando não há identidade fixa e a coerência reside na irracionalidade. Habitando o mundo irracional da infância, elas extrapolam a lógica linear e causal da realidade racional. Elas não têm objetivos conscientes, e são construídas na ausência de relações causais. Nance ou Zelda dialogam com fantasmas e, como crianças, inventam uma realidade que prescinde da psicologia e onde a imaginação, não reprimida, sem amarras ou estruturas gramaticais, é liberta; as suas palavras não mais copiam a realidade, mas revelam o seu caos e a sua complexidade.

A temporalidade caótica e não cronológica também rompe as fronteiras do tempo-espaco dito *lógico* e racional. Scott Fitzgerald é uma aparição fantasmagórica que dialoga com Zelda na véspera de sua morte. Zelda, por sua vez, emancipa-se de uma linearidade narrativa viajando por suas memórias, com Edouard, que ela imagina em diferentes fases de seu relacionamento. O texto também perturba uma linearidade racional quando Hemingway surge de modo incomum, desordenando o tempo da peça. Aqui, é óbvia a influência do cinema na obra teatral de Williams: beneficiando-se da edição, a sétima arte abandona os requisitos de uma lógica temporal humana e maneja o tempo como deseja. Williams curva o tempo, pausa-o e abandona as suas leis habituais para posicionar as personagens em um ambiente onde a simultaneidade dramática é possível. O tempo se dissolve e a temporalidade normativa é chacoalhada e substituída pelo tempo caótico da

infância e da memória. Em *Clothes for a summer hotel* ou *Something cloudy, something clear*⁶ (*Um tanto turvo, um tanto claro*), Williams escreve, em verdade, o tempo da memória, com o presente e o passado simultâneos e sobrepostos, e os eventos não se sucedendo conforme uma lógica narrativa e ocorrendo em ondas sucessivas. Esse processo é possibilitado graças aos espaços *queer*, ou, como George Crandell propõe, aos “espaços estéticos” (Crandell, 2002, p. 170) que Williams cria: um mesmo espaço que convida diversas ações em diferentes temporalidades. Ambas as peças apresentam espaços de caos inerente, onde divisas temporais e espaciais são cruzadas e normas sociais e morais são constantemente desestabilizadas.

As personagens habitam, espacial e temporalmente, o mundo fora-do-tempo, de “caos sábio” e “estranheza radical” (Pontalis, 2013, p. 80)⁷, que ajuda a enfatizar a sua natureza instável e não inscrita, bem como a sua capacidade de transcender a ordem temporal. Prosser aponta que Williams se afasta da lógica realista e aristotélica:

Assim como Williams termina por se afastar da lógica da tragédia aristotélica, rejeitando uma economia da verdade e do reconhecimento por um sistema de repetição e recorrência, ele abandona os confortos da explicação para dar um sentido ao caos (Enelow, 2015, p. 60).

Williams integra a lógica do caos. Empregando repetições e recorrências, ele escreve a recusa da passagem do tempo ao lhe conferir espessura e não lhe impor qualquer direção narrativa. A peça *In the bar of a Tokyo hotel* (*No bar de um hotel em Tóquio*) é característica por tal manipulação da linguagem que emerge de uma lógica puramente linear e aristotélica:

MIRIAM: Gostaria que você me trouxesse cabograma em branco do concierge com a cara infeliz.

BARMAN: Vou trazer um cabograma em branco e colocá-lo na mesa verde. *[Ele sai pelo arco à direita. Ela vai até o arco. O Barman retorna.]* Desculpe. Você está instruindo o meu caminho.

MIRIAM: Você quis dizer obstruindo?

BARMAN: Obrigado. Eu quis dizer obstruindo. Para entregar os cabogramas para você, eu devo pedir que você volte para a sua mesa.

MIRIAM: Se eu voltar para a minha mesa, você trará cabograma para mim?

BARMAN: Vou deixar ao alcance.

MIRIAM: Você tem que colocá-lo na minha mesa.

BARMAN: Eu vou colocá-lo onde você conseguirá alcançar – Você ainda

⁶ Linda Dorff (2000) chama tais técnicas de “dupla exposição”, e afirma: “[...] *Something Cloudy, Something Clear* é uma apresentação pós-moderna, que cria um passado e presente simultâneos através da metáfora da sobreposição fotográfica”.

⁷ Em Pontalis, “Savant chaos”; “radicale étrangeté”.

está obstruindo o meu caminho. [Ela o deixa passar]
[...]
MIRIAM: Ah, você poderia me dar um lápis?
BARMAN: Só um lápis?
MIRIAM: Só um lápis é suficiente por enquanto. [Ela fala alto enquanto escreve] Dar o cabograma ao concierge. Tem que ser enviado imediatamente.
BARMAN: Eu sou instruído a permanecer na minha posição no bar nesse momento (Williams, 1981, p. 11).

O tempo gira em círculos e apenas traz confusão às personagens, cujos movimentos são desacelerados, física ou mentalmente. Nesse excerto, as duas personagens se evitam fisicamente e a acentuada repetição de certas palavras, retomadas por um e depois por outro, congela-as em uma imagem irrealista e em uma tentativa de abraço verbal. O tempo se expande, e os movimentos precisos das personagens remetem a uma geometria circular e cíclica reminiscente do desejo feminino.

O presente fixo coloca as personagens em uma realidade atemporal, afastando-as de um *aqui e agora* histórico e datado. Atravessando as barreiras do tempo, as personagens tardias são transformadas em *tipos* que alcançam o estatuto de mitos, ao invés de serem indivíduos particulares e identificáveis. O contexto social e político torna-se, então, irrelevante para a construção artística das personagens tardias de Williams, que se veem não em um contexto nomeável, mas em uma realidade inapreensível. Confrontada com a insuficiência, ou com a insatisfação com a linguagem realista e psicológica, a linguagem aqui não segue uma ordem aristotélica. As personagens habitam um *fora-da-linguagem*, onde a pluralidade da verdade se opõe à linguagem realista que descreve uma realidade lógica e cronologicamente articulável. Tal qual a fala caótica da criança e a linguagem entrópica da memória, a ordem do discurso vacila, a linguagem é mutilada e colidida, e contribui para situar as personagens em uma realidade não racional.

Acompanhada de uma estrutura dramática não linear composta por interrupções, as peças tardias criam, em termos estruturais e estéticos, um mundo total, onde o imaginário é dramática e esteticamente feminino. A não linearidade das obras também pode ser constatada na incapacidade das personagens de fazerem o enredo progredir, interrompendo a cena em desenvolvimento. Quando Felice e Clare se juntam para o relato da memória infantil sobre as férias na praia com os pais, Clare de súbito interrompe a narração e quebra a quarta parede:

CLARE [*apontando para a plateia*]: Felice – alguém está falando ali de costas para o palco como se estivesse dando uma palestra.
FELICE: Esse é o intérprete.
CLARE: Ah, meu Deus, ele está dizendo a eles o que estamos dizendo!?
FELICE: Naturalmente, sim, e explicando o nosso método. É para isso que ele está aqui.
CLARE [*meio soluçando*]: Eu não sei o que fazer em seguida – Eu...
FELICE – Eu sei o que fazer.
CLARE: Ah, sabe? E o que é? Sentar o dia todo numa rosa esfarrapada de um tapete até que murche?
FELICE: Ah, e você faz o que? A qual esplêndida atividade você se dedica, além da de destruir a peça? (Williams, 1976, p. 334).

Clare freia e cessa abruptamente tanto a narrativa quanto a peça que estão interpretando, repetidamente. Assim, ela impõe a sua própria estrutura à peça, caracterizada por sua carência linear. Vendo-a visivelmente confusa pela ideia de um intérprete “explicando” o seu “método”, Felice a acusa de “destruir” a peça; para ele, o fato de desacelerar a ação no sentido aristotélico é uma falha. Clare, por sua vez, progride com a peça da sua própria maneira.

A confusão quase patológica e sintomática das personagens se apresenta textualmente em frases bruscamente mutiladas. A dor que é a linguagem e a frustração que ela carrega dentro de si se inscrevem na própria morfologia do corpo do texto:

MIRIAM: Mark, suas mãos estão.
MARK: Eu sei, eu sei – Eu sei.
MIRIAM: A sua condição precisa ser diagnosticada por um bom neuropatologista, assim que. Imediatamente.
MARK: Miriam, eu juro que é a intensidade de. Por que você disse um neuropatologista?
MIRIAM: Eu tinha um tio que teve um tumor cerebral e os sintomas eram idênticos.
MARK: Eu não vou interromper meu (Williams, 1981, p. 23).

O palco se torna o espaço para a representação da sexualidade e do desejo femininos. O corpo do desejo não é excluído, mas alcança o objetivo de uma linguagem erótica, esburacada e sugestiva. Feita de interrupções e elipses, a forma perfurada dos textos se distancia do discurso tradicional claro e ilustrativo, da linguagem explicativa. As palavras não ilustram, elas carregam e relevam um erotismo textual que explicita a experiência sexual e a *jouissance* femininas.

Em *Feminism and theatre*, Case já havia considerado as estruturas teatrais e falocêntricas de peças que refletem a sexualidade masculina. Aqui, a estrutura cíclica dos diálogos, com palavras reincidentes como se rodassem em círculos e a ausência de certas

palavras que selariam o significado, não permite que se atinja um ponto paroxísmico e é estrutural e textualmente apartada de uma *jouissance* masculina:

[A]lgumas críticas feministas descreveram a forma da tragédia como uma replicação da experiência masculina. [...] A organização geral do enredo – complicação, crise e resolução – também está atrelada a essa experiência fálica. O foco central em formas masculinas é rotulado como falocêntrico, refletindo a natureza da fisiologia sexual masculina. Uma forma feminina poderia incorporar o seu modo sexual, alinhado a orgasmos múltiplos, sem o foco dramático na ejaculação ou a necessidade de construção de um único clímax (Case, 1988, p. 129).

A relação entre textualidade e feminilidade habita as obras tardias de Williams e inaugura um espaço de representação assombrado por um desejo subversivo não regido pela lei lacaniana e patriarcal. O trabalho com a linguagem empreendido por Williams ressalta a necessidade, tanto como *outsider* quanto como artista, de tomar a linguagem e retirá-la de sua vida cotidiana, visto que ele não consegue conferir existência às suas personagens em uma linguagem linear e racional. A originalidade formal e gráfica reforça essa nova linguagem, que lhe permite inventar um novo ponto de vista. Essas considerações convidam o ator a sair de um imaginário normativo, masculino e patriarcal para dar vida aos textos; para encarnar as personagens sem tentar *explicá-las* como indivíduos, considerando-as em sua pós-modernidade e na maneira como subvertem uma verdade linear e moderna.

A morfologia textual, com sua forma cíclica e circular, de fato reflete uma organização textual feminina que inverte a forma tradicional e masculina e a valorização tradicional e patriarcal do realismo. A escrita deixa, pois, de estar sujeita a objetivos dramáticos e se torna autônoma, oferecendo grande liberdade aos atores cujo trabalho é interpretar tal linguagem. Os textos fornecem aos atores os meios para derrubarem uma norma cultural. Ensaiar esses papéis requer outro método de atuação não psicológico, que reimagine o comportamento da personagem fora das tramas e da camisa de força da perspectiva freudiana e lacaniana: uma técnica que permita aos atores se libertarem de um quadro heteronormativo e patriarcal. A teoria feminista mantém a sua relação dialética com a prática de uma técnica alternativa na sala de formação de teatro que reverteria o modo tradicional de representação.

A obra posterior de Williams convoca novas performances pós-lacanianas; as personagens se inventam linguisticamente, fora da norma e enquanto sujeitos desejantes.

Ao contrário da linguagem simbólica e discursiva do Pai, falocêntrica e masculina, causal e racional, a linguagem, aqui, reflete o imaginário entrópico e feminino, o semiótico e o irracional, onde a simultaneidade e a multiplicidade de verdades, a ausência da intriga linear e a incompletude do texto esburacado alimentam tanto textos coerentes quanto caóticos e tentam renegociar a verdade. Essa leitura e abordagem feminista deposita a identidade em uma relação e um processo instáveis, que fazem reconsiderar o processo teatral de identificação como uma prática excessivamente subjetiva, confinada em um contexto heteronormativo.

Considerações finais

A dramaturgia das peças tardias de Williams inverte uma dramaturgia normativa que exige que, para que se representem os textos e a realidade propostos, articule-se uma nova dramaturgia do corpo através do gestual do ator, que deve lidar com a realidade e a verdade de corpos grotescos e *queer*; corpos que estão além de uma lógica tradicional e realista. Os atores devem construir a personagem dos seus corpos, já que plasticizam a psique e fazem-na visual.

O imaginário alternativo, entrópico e feminino dos textos tardios convida o ator a abandonar um estilo de atuação normativo, que contribui para a ancoragem de códigos heteronormativos. As personagens tardias clamam por uma consciência pós-moderna e pós-dramática do ator, que na renovação de seu gestual, tornar-se-á capaz de incorporar a sua verdade “plástica”. A necessidade de uma técnica pós-stanislavskiana é ainda mais justificada pela consideração da teoria *queer*. Com efeito, se o gênero é, conforme propõe Judith Butler, instalado por meio da repetição dos atos, o treinamento moderno de atores conserva o gênero e a heterossexualidade como princípios normativos. Nesse sentido, Rosemary Malague escreve em *An actress prepares: women and “the Method”*:

O que é talvez único nas aulas de atuação é que elas são um ambiente onde lições sobre o que homens e mulheres ‘deveriam ser’ – e sobre como *deveriam* se comportar – são tão explicitamente repetidas e reforçadas. Onde mais poderíamos encontrar uma personificação tão completa e literal da descrição de Judith Butler frequentemente citada para gênero como ‘*uma repetição estilizada de atos*’? (Malague, 2012, p. 8, ênfases da autora).

O modelo do Método de identificação psicológica expressa um universalismo liberal e uma identidade estadunidense normalizada que apagam toda a possibilidade de diferença e silenciam o desviante e o marginalizado. Aqui, conforme os atores incorporam um texto fisicamente, eles encenam a possibilidade de uma concepção diferente da identidade. Ao inscrever a possibilidade da resignificação e perturbar estruturas heterossexistas há muito aceitas através da reiteração, Butler abre um caminho para a resignificação através da repetição de textos e personagens subversivos:

A 'estrutura' através da qual o falo significa o pênis como sua ocasião privilegiada existe apenas por ser instituída e reiterada, e, em virtude dessa temporalização, é instável e sujeita à repetição subversiva. [...] promover um *imaginário* alternativo a um imaginário hegemônico e mostrar, por meio dessa asserção, os modos como o imaginário hegemônico se constitui pela naturalização de uma morfologia heterossexual excludente. Nesse sentido, é importante notar que é o falo lésbico, e não o pênis, aqui considerado. Pois o que é necessário não é uma nova parte do corpo, por assim dizer, mas um deslocamento do simbólico hegemônico da diferença sexual (heterossexista) e a liberação crítica de esquemas imaginários alternativos para a constituição de zonas de prazer erógeno (Butler, 1993, p. 56-57, ênfases da autora).

A perspectiva de Butler chama para a imaginação de uma nova forma de representação que teria sua fonte na reiteração, na "repetição subversiva" de outra estrutura. A morfologia textual, acompanhada pela morfologia "desviante" das personagens, cria uma obra cujo imaginário alternativo desloca o "simbólico hegemônico" e "heterossexista" e subverte padrões patriarcais ao trivializar e naturalizar uma realidade *queer*. Reiterar, ou seja, quer para a atriz, quer para o ator, repetir normas não hegemônicas permite considerá-lo como uma prática de resignificação e rearticulação do simbólico. Os artistas, na performance, reencarnam e personificam uma nova lei.

Os corpos *abjetos* e *ilegítimos* que desafiam as normas tornam-se, portanto, para Williams, o local para a possibilidade da *atuação*. O corpo-sujeito desestabiliza a noção freudiana do corpo como finito e é incorporado a uma construção discursiva e performativa, com possibilidades múltiplas, liberando a noção do corpo da Lei. Ao abrigar corpos excluídos da norma, Williams reintegra as "possibilidades em disputa" (Butler, 1993, p. 72) em face da norma heterossexual. A identidade, como uma forma de discurso, torna-se fluida e é constantemente redefinida. Os textos legitimam corpos *queer* na medida em que eles resistem à força da normatização e da normatividade e engendram uma resignificação *queer* do simbólico, transformando e deslocando as suas condições

normativas. Williams liberta os corpos tanto das personagens quanto dos atores que as interpretam das amarras do discurso lacaniano, e reconstrói o indivíduo marginal como um sujeito universal. Em seus textos, a subjetividade *queer*, tanto uma *outra* quanto estranha, é representativa de outra realidade.

As personagens tardias clamam por outra técnica, uma vez que Williams empodera os atores através delas para que ultrapassem os princípios de uma cultura patriarcal e a desigualdade de gênero, permitindo-lhes que ensaiem e construam personagens que abraçam a sua identidade e sexualidade *queer*. Nessa ótica, os textos tardios encenam teorias feministas e *queer* e se inscrevem como peças pós-lacanianas; sexualidade e desejo vão além da estrutura tradicional e viabilizam, dentre outras coisas, que a personagem feminina se realize enquanto *sujeito*. Não temos mais que nos contentar com situações psicológicas, mas sim com uma dinâmica que subverte a ordem patriarcal do desejo freudiano e do olhar masculino. A teoria da “atuação plástica” (que é o tema de uma tese em desenvolvimento) propõe que se considere o ator “plástico” como investido e alheado, esclarecido e psicologicamente desincorporado, e capaz de lidar e incorporar as peças e personagens tardias de Williams.

Referências

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. New York: Routledge, 1993.

CASE, Sue-Ellen. **Feminism and theatre**. New York: Routledge, 1988.

COHN, Ruby. Tennessee Williams: The last two decades. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.). **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: United Kingdom at the University Press, 2006. p. 232-243.

CRANDELL, George. 'I Can't Imagine Tomorrow': Tennessee Williams and the Representations of Time in Clothes for a Summer Hotel. In: KOLIN, Philip C. (Ed.). **The undiscovered country: the later plays of Tennessee Williams**. New York: Peter Lang, 2002. p. 168-180.

DEMASTES, William W. **The theatre of chaos, beyond absurdism, into orderly disorder**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DORFF, Linda. “All very [not!] Pirandello”: radical theatrics in the evolution of Vieux Carré. **The Tennessee Williams Annual Review**, 2000, Issue 3. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=27>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ENELOW, Shonni. **Method acting and its discontents**: on American psycho-drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2015.

GROSS, Robert F. The gnostic politics of The Red Devil Battery sign. In: KOLIN, Philip C. (Ed.). **The undiscovered country**: the later plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang, 2002. p. 125-141.

HORNBY, Richard. **The end of acting**: a radical view. New York: Applause Theatre Books, 1992.

IRIGARAY, Luce. **Speculum, de l'autre femme**. Paris: Les Editions de Minuit. 1974.

KOLIN, Philip C. Ed. **The undiscovered country**: the later plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang Publishing, 2002.

KRAMER, Richard E. 'Sculptural drama': Tennessee Williams's plastic theatre. **Tennessee Williams Annual Review**, Issue 5, 2002. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45>. Acesso em: 29 ago. 2023.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil. 1985.

MALAGUE, Rosemary. **An actress prepares**: women and "the Method". New York: Routledge, 2012.

MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan**: a collaboration in the theatre. New York: Cambridge University Press, 1992.

PONTALIS, Jean-Bertrand. **Avant**. Paris: Gallimard, 2013.

SADDIK, Annette J. **The politics of reputation**: the critical reception of Tennessee Williams' later plays. London: Associated UP, 1999.

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

SAVRAN, David. **Communists, cowboys, and queers**: the politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1992.

SAVRAN, David. (Back cover). In: SADDIK, Annette J. **The theatre of excess**: the strange, the crazed, the queer. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

WILLIAMS, Tennessee. **New selected essays**: where I live. Edited by John Bak. New York: New Directions, 2009.

WILLIAMS, Tennessee. Now the cats with jewelled claws. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 7. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 5. New York: New Directions, 1976.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 7. New York: New Directions, 1981.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 8. New York: New Directions, 1992.

WILLIAMS, Tennessee. **The traveling companion and other plays**. Edited by Annette J. Saddik. New York: New Directions, 2008.

ZARRILLI, Phillip B. **Psycho-physical acting: an intercultural approach after Stanislavski**. New York: Routledge, 2009.

Tradução submetida em: 29 jul. 2024

Tradução aceita em: 20 set. 2024